روافد

الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

إسهام

دكتور إدهام محمد حنش

٣

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

روافد

الخط العربي وحدود المصطلح الفني

دكتور إدهام محمد حنش

دكتور إدهام محمد حنش

من مواليد الموصل بالعراق عام ١٩٦١، حاصل على الدكتوراه في التراث العلمي لفن الخط العربي، أستاذ جامعي، يعمل رئيساً للقسم الأكاديمي بكلية الفنون والعمارة الإسلامية بجامعة البلقاء التطبيقية بالأردن. صدر له عدد من المؤلفات منها: "الخط العربي وإشكالية النقد الفني" (١٩٩٠)، و "الخط العربي ومكانته الفنية المعاصرة" (١٩٩٢)، و "الخط العربي في الموصل" (١٩٩٦)، و "الأنامل والأثر: سيرة فنية للخطاط هاشم البغدادي" (١٩٩٧)، و "الخط العربي في الوثائق العثمانية" (١٩٩٨)، و "الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني" (٢٠٠٧)، و "طبقات الخطاطين" (٢٠٠٧).

روافد

نهر متعدد... متجدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية

ص. ب: 13 الصفاة، رمز بريدي: 13001 دولة الكويت

الهاتف: 2487106(00965)- فاكس: 2468134(00965)

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

تم طبع هذا الكتاب في هذه السلسلة للمرة الأولى،
ولا يجوز إعادة طبعه أو طبع أجزاء منه بأية وسيلة إلكترونية أو غير
ذلك إلا بعد الحصول على موافقة خطية من الناشر.

الطبعة الأولى - دولة الكويت
يناير 2008 / محرم 1429

الآراء المنشورة في هذه السلسلة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة

كافة الحقوق محفوظة للناشر
وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
الموقع الإلكتروني للوزارة: www.islam.gov.kw

تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية
رقم الإيداع: 446 / 2007
ردمك: 978-99906-664-7-2

فهرس المحتويات

- تصدير .... [illegible]

- مقدمة .... [illegible]

الفصل الأول .... [illegible]

المصطلح الفني في الخط العربي

الفصل الثاني .... [illegible]

الخط الكوفي وحدود المصطلح الفني

الفصل الثالث .... [illegible]

الخط البديع المنسوب وحدود المصطلح الفني

الفصل الرابع .... [illegible]

مدرسية الخط العربي وحدود المصطلح الفني

المصادر والمراجع .... [illegible]

الأشكال .... [illegible]

تصدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

تمثل الفنون الإسلامية روح التفاعل بين عقيدة المسلم ورؤيته وما تجسده عبقريته الفنية في شكل خطوط وزخارف وعمارة وإيقاع وكلمة، وهي ثمرة التواصل بين ذاته وحركة الكون من حوله في مختلف أحواله النفسية والوجدانية.

وقد جاءت تلك الفنون عاكسة للتطورات الحضارية التي عرفتها البيئة الإسلامية، حاملة لآثار التنوع الثقافي والاجتماعي في مختلف أقطار العالم الإسلامي، في شبه الجزيرة العربية وفي مصر والشام وفارس والأندلس وغيرها من بلاد المسلمين.

وظل الاهتمام بالفنون الإسلامية من اختصاص الدوائر الاستشراقية ومحبي تلك الفنون في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تم الوعي بضرورة إيجاد مؤسسات قادرة على النهوض بمهام التعريف بتلك الفنون والدعوة إلى صيانتها والاعتناء بها، وتطويرها لتظل مواكبة لمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والفنية.

وقد كان قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف بدولة الكويت مدركا لأهمية الفنون الإسلامية ودورها في التعريف بخصائص الحضارة الإسلامية وما يكمن خلفها من رؤى وأفكار تكشف عن حيوية الفكر الإسلامي وثقافته، وتبرز عطاء المسلمين المتجدد في ميدان يتواصل حوله الناس من مختلف العقائد والأديان والأجناس ليكتشفوا فيه جوانب إنسانية تمنحهم القدرة على التوازن في الرؤية وإطلاق الأحكام، وتعطيهم فرصا أكثر للتواصل والحوار الحضاري بعيدا عن لغة الإقصاء والتهميش والتجاهل .

فبادر إلى إنشاء «مركز الكويت للفنون الإسلامية» بمسجد الدولة الكبير، ووضع له برنامجا حافلا بالغايات التعريفية بالفنون الإسلامية وتبيئتها داخل الفضاء الثقافي والاجتماعي الكويتي،

واتخذ لذلك فعاليات عديدة، منها إنجازه للمؤتمر والمعرض السنويين للفنون الإسلامية الذي أضحى تقليدا سنويا يؤمه العديد من رواد الفنون والمؤسسات المهتمة وعموم المثقفين والجمهور، ومنها المعارض السنوية للفنون الإسلامية، ومنها المسابقات العديدة للخط العربي للكبار والأطفال، وذلك كله من أجل إبراز أهمية تلك الفنون في تهذيب الذوق وتنمية المواهب وتشكيل الرؤية الاعتدالية المتوازنة للوجود والحياة والمجتمع، وتهيئة الفضاء المناسب للتواصل مع المختصين وذوي الخبرة والمهتمين بالفنون الإسلامية.

وتساوقا مع تلك الأهداف، فإن قطاع الشؤون الثقافية يفرد العدد الثالث من إصدارات «إسهام»، ضمن مشروع «روافد» الفكري والثقافي والأدبي، لفن الخط العربي، وذلك بنشر كتاب: «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للباحث المتخصص الدكتور إدهام محمد حنش.

لقد غلب على ساحة الفنون الإسلامية التعامل مع فن الخط باعتباره ممارسة تطبيقية تكشف عن جماليات الخط العربي وثرائه التشكيلي من خلال الإمكانات العديدة التي تتيحها أنواع الخط العربي المعروفة، مع تلويناتها المحلية بالمشرق والمغرب والأندلس وإيران...

لكن هذه الصورة المهيمنة لا ينبغي أن توقع في الغفلة عن حقيقة جوهرية، وهي أن الاشتغال بالخط العربي يتجاوز حدود الممارسة التطبيقية ليشكل علما له أسسه النظرية ومصطلحاته العلمية ومناهج دراسته الموزعة بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهجي المقارناتي...

ومعلوم أن فن الخط ليس ممارسة فنية فقط، بل هو فن له أصوله وضوابطه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وله تاريخ طويل من الإبداع والتجديد والتطوير، ولابد أن يكون المطلع على اللوحات الفنية

الخطية متشبعا بثقافة معرفية تغذي ثقافته البصرية وتوجهها نحو القبض على الدلالات العميقة للعمل الفني، وإلا سيبقى تأمله في اللوحة انطباعيا جملة وتفصيلا.

ومن ثم، فإن الإقدام على نشر هذا الكتاب هو دعوة إلى أن ترافق الممارسة الفنية الخطية ثقافة معرفية تحدد المفاهيم وتجلي أبعاد المصطلحات، وتزيل التداخل والاضطراب في عملية الفهم والتلقي في ميدان الخط العربي.

وإذا كانت الدراسات الهادفة إلى إلقاء ضوء الاهتمام والمعالجة على هذا الجانب نادرة وعزيزة، فإن كتاب «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للدكتور إدهام محمد حنش، يأتي ليكون لبنة منهجية في هذا البناء النظري المتكامل لعلم الخط العربي. ولعل هذه الغاية هي التي حكمت بناء فصوله ومباحثه ، فجاءت عبارة عن « حفريات» مصطلحية تفسيرية في تراث الخط العربي، ممثلا في مصنفات رواده، لاستخلاص بنية متكاملة من المفاهيم والمصطلحات الفنية، وتحديد دلالاتها، نشأة وتطورا، وإبراز الخصائص المميزة لكل اتجاه تشكيلي أو مدرسة فنيـة.

وقد وفق الكاتب في هذا الاتجاه، فجاء بحثه متكاملا من حيث تناوله لأهم المصطلحات الفنية في ميدان الخط العربي، متماسكا من حيث فصوله، مدعوما بمرجعية متخصصة تكشف عن إحاطة الكاتب بموضوعه إحاطة معرفية ومنهجية دقيقة.

والأمل معقود على أن يكون البحث لبنة في بناء متكامل رفع قواعده قطاع الشؤون الثقافية، تعريفا بمختلف مجالات الثقافة الإسلامية، وتحفيزا على رعايتها، وسعيا إلى إحداث حركة فكرية مسهمة في تطويرها وفعاليتها.

ويسعد قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف والشؤون

الإسلامية بدولة الكويت أن يقدم هذا الكتاب إلى القارئ ليسهم في تحقيق الغايات الآتية:

- التذكير بأهمية الفنون في الثقافة الإسلامية.

- إبراز الجهود المنهجية الرامية إلى التأصيل العلمي والمصطلحي لمفردات الفنون الإسلامية، بما فيها الخط العربي.

- إبراز دور قطاع الشؤون الثقافية في رعاية الفنون الإسلامية، و«تبيئة» الاهتمام بها داخل المجتمع الكويتي وسائر المجتمعات العربية والإسلامية.

إن الفنون الإسلامية، من خط وزخرفة وعمارة وغيرها..، تمثل ميدانا خصبا للتواصل الحضاري بين الشعوب والحضارات، وهي نافذة لتطلع الأمم الأخرى، من خلالها، على عطاء الحضارة الإسلامية في مستوى الجماليات والقيم الفنية، وبقدر ما يكون الإسهام فعالا في هذا الاتجاه، تكون المؤسسات الإسلامية المهتمة بالشأن الثقافي قد ضمنت بناء جسر للتواصل الثقافي والحوار الحضاري مع غيرها من المؤسسات والحضارات، وفي ذلك رسم لمساحات جديدة وآفاق رحبة محتاجة إلى من يرتادها من أهل الاختصاص والخبرة إبلاغا لرسالة الإسلام، ورسما لملامح حضارته الإنسانية.

وعلى الله قصد السبيل...

* قال الإمام إسماعيل المزني (ت ٢٦٤ هـ / ٨٧٨ م)، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ / ٨١٩ م): قرأت كتاب (الرسالة)، وهو من تأليف الإمام الشافعي، على الإمام الشافعي، نفسه، ثمانين مرة، فما من مرة إلاّ وكان (الشافعي) يقف على خطأٍ .. فقال الشافعي: هيه !! أي حسبك واكفف.. أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحاً إلاّ كتابه.

* كتب القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ / ١٢٠٠م) وزير صلاح الدين الأيوبي الى العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧هـ / ١٢٠١م)، وكان الإثنان من أئمة الكتاب في عصرهما، كتاباً منه: إنه قد وقع لي شيء، وما أدري أوقع لك أم لا، وها أنا أخبرك به، ذلك: إني رأيت انه لايكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

مقدمة

تصنّف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) تصنيفات علمية ومنهجيــة عديدة: لغوية وقرائية وتاريخيــة وفنية وغيرها.. أخذت مكاناً خاصاً في دوحات شــجرة هــذه المعرفة، تحت عنوان رئيس أسماه المصنفون العرب والمسلمون: (العلوم الخطية).

وإذ تتــراوح هــذه العلوم الخطيــة العربية، بحســب بعض هؤلاء المصنفين، بين كيفيات الصناعة والإملاء والآداب في مجالات الخط العربي المختلفة.. فإن الذي تجب الاشارة اليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن هذه المعرفة العربية الاسلامية قد عنيت أيضاً، بشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً فحسب، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"، وهو العلم الذي يغلب على تسميته اليوم: (فن الخط) أو (الخطاطة)..

ويقصد بهذا المصطلح: (الكتابة الخطية . لا الإنشــائية . العربية) على وجه الحصر المعرفي والتدقيق العلمي، بقصد المنجاة، ربما، من التعميم الدلالي الذي قد يأخــذه مفهوم (علم الكتابة العربية) الذي يتضمــن كل تلك العلــوم الخطية المتعلقة باللغة والقــراءات القرآنية وفن الخــط وغير ذلك، على غرار التعميم الــذي يأخذه العلم العام والحديث للغــة Linguistics في اســتيعابه لعلــوم الكتابة والصوت والصرف والنحو والمعنى والدلالة وغيرذلك مما يتعلق باللغة الطبيعية ونشاطها الإنساني الصناعي.

وإذا ما حاولنا اســتبيان المنطلقات والأســس والشــروط العلمية والمنهجية للبحث في مثل هذا المجال.. فلعل أفضل الدراســات التي تتعلق بفن الخط عموماً، وفن الخط العربي خصوصاً، وأدقها علميةً.. هي تلك الدراســات التي تنطلق من مفهوم واضح ومحدد للـ(الخط).. ذلك لأنه مفهوم منشــطر الدلالة، متعدد المعانــي والاتجاهات التي

تفتح طريق البحث صوب أكثر من مجال معرفي، وقد تحدث بينها تداخلات معرفية تؤدي إلى تجاذب البحث لدراسته بين أكثر من مجال، كما هو حاصل في اغلب دراسات الخط العربي، في تجاذبها بين المجالين المعرفيين: اللغة والفن. ولا شك في أهمية اعتماد هذه الدراسات منهجاً علمياً مناسباً، لإتمام الفائدة وضمان النتيجة.

وإذا كان بالإمكان، في هذا السياق، القول بان الدراسة العلمية لـ (الخط) تنطلق، مفهومياً، من كون الخط Script هو شكل أو صورة الكتابة Writing .. وتلتزم، منهجياً، المنهج المورفولوجي Morphology الذي يعنى، أساساً، بدراسة الشكل Form .. فإن ما يمكن قوله، في السياق ذاته، هو: أن البحث في المصطلح، بوصفه العلامة الإسمية والمحتوى الدلالي للموضوع، يصب في.. أو يتواصل مع البحث في النظرية المعرفية، بشكل مباشر ومستقيم، إذا لم نقل بأن هذا البحث المصطلحي هو البحث المعرفي نفسه تماماً .. أي: يمكن القول، في تواصل هذا السياق، بأن دراسة المصطلح الفني للخط العربي يصب في صلب النظرية الجمالية لفن الخط العربي، بوصفها عنصراً عضوياً أصيلاً في المعرفة الخطية العربية العامة.

ولاشك في أن الحدود اللغوية والمعرفية لهذا المصطلح تمثل الأساس المنهجي الأهم لدراسة نظريته الجمالية والفنية والدلالية، ولذلك سعى جهدنا البحثي المتواضع هنا الى مقاربة وبعض موضوعات الخط العربي الإشكالية عبر هذه الرؤية وهذا المنهج لتأصيل هذه الموضوعات على أسسها الحقانية الأولى من المعرفة العربية الإسلامية.

وكانت موضوعات الأصل التأريخي للخط العربي ونشأته الفنية والوظيفية، وما رافق تطوره في هذا السياق من الصيرورة المعرفية النوعية لهذا الخط على أصعدة القيمة والفن والوظيفة، وما نتج عن ذلك كله من إشكاليات مفهومية أضرت معرفياً بأصالة هذا الفن

العربي الإسلامي وحيويته الإبداعية الخالصة.. هي الموضوعات الرئيسة لهذا الكتاب الذي يمكن اعتباره مراجعة نقدية - معرفية، تقوم، منهجياً، على الاستقراء والدراسة والتحليل، وتعمل، وظيفياً، على حل إشكاليات هذا المصطلح الفني المفهومية من خلال بيان حدوده المعرفية التي تؤسس للإطار المعرفي العام لفن الخط العربي، وتهدف الى تأصيل نظرياته التأريخية والجمالية والفنية والوظيفية والدلالية.

وحاولنا، عبر صفحات هذا الكتاب، تلمس هذه الموضوعات كلها، بشكل منتخب، في فقه المصطلح الفني للخط العربي، بوجه عام، ومرجعيته المعرفية لبيان طبيعة وحدود مصطلحات أساسية ورئيسة في المعرفة الخطية العربية مثل: الخط الكوفي، والخط المنسوب، والمدرسية/الأسلوبية الخطية، والإبداعية الفنية التي تميز الخطاطين عن سواهم من أهل الخط والكتابة العربية.

وختاماً، يمكن أن نقول بأن هذا الكتاب حاول الجمع بين تأريخ الخط العربي وفنه، في منهج وسط بين التحليل والتركيب على نحو تتحقق فيه أصول البحث العلمي الرصين، بدرجة منهجية محمودة.

الدكتور

إدهام محمد حنش

الفصل الأول

المصطلح الفني
في
الخط العربي

فقه المصطلح الفني
في الخط العربي

١- مقدمة:

على الرغم من المساحة المعرفية، الواسعة نسبياً، التي أخذتها موضوعات (الخط العربي) اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، وغيرها في الدراسات العربية والأجنبية المتعلقة، بشكل مباشر أو غير مباشر، بهذا الخط، لم تعنَ أي من هذه الدراسات بموضوع (المصطلح الفني في الخط العربي) عناية خاصة ومقصودة.

وإذا كانت مثل هذه العناية قد توفرت في بعض هذه الدراسات، فلم تكن إلا عناية عارضة قليلة في حواشي موضوعاتها اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، والفنية.. وفي هوامشها، دون متونها التي لم يكن هذا المصطلح فيها البتة موضوعاً رئيساً من موضوعاتها.

ولذا، فقد ظل هذا (المصطلح الفني) بعيداً عن البحث الجاد والوافي.

ونحاول، في هذا البحث المتواضع، تلمس الطريق إلى فقه المصطلح الفني في الخط العربي عبر منهج استقرائي - نقدي يحاول أن يستطلع كل معلومة عن الموضوع، ويوظفها في بناء رؤية معرفية كلية ومتكاملة عنه، بقصد رسم حدود هذا الموضوع العامة، دون تفاصيله العلمية الدقيقة التي تقوم على شرح (ألفاظ / أسماء / مصطلحات) هذا الموضوع، ليظل هذا البحث المتواضع هادفاً إلى الإحاطة، ليس أكثر، بموضوع المصطلح الفني الخاص بهذا الخط، وأهميته، ومكانته في المعرفة الخطية بخاصة، والمعرفة العربية الإسلامية بعامة.

٢ - تحديدات أساسية:

يمكــن القول إنَّ أغلب جهود البحث الحديثــة والمعاصرة في (فن الخــط العربــي)، يتجاوز تحديد مفهــوم هذا (الخــط) الى مفهوم (الكتابــة) منطلقاً لدراســته.. أو ان بعضِ هذه الجهود البحثية تنحو - علــى الاقل - منحى التداخل بين مفهومــي (الكتابة) و (الخط) في عملهــا الذي يفترض أن يكون، مــن الناحية العلمية، ذا رؤية واضحة ومنهج محدد في دراســة كل مــن (الكتابة) و (الخط).

ولعل هــذا التجاوز أو التداخل كان ناشــئاً مــن الاعتقاد بصحة توصيف (الكتابة) بأنها الحقل أو المجال المعرفي الأوسع للـ (الخط).. يحده في تعريفه، ويتضمنه في مفهومه، ويستوعبه في دراسته.

ولكن هذا التوصيف لا يمنع دراسة (الخط) من الوقوع، عادة، في ملابســات الخروج المنهجي والمعرفي عن حقل أو مجال الاختصاص الادق الخــاص بــه، على الرغم مــن أن الركون البحثــي إلى علاقة (الخــط) الطبيعية والمتطورة بـ (الكتابة) هو الأســاس الاول لتحديد مفهوم (الخط) الذي ينطلق من رؤية دقيقة له تســتند إلى ما أسماه البعض: (حقيقة الخط)[١] أو (نفس الخط)[٢].. وليس إلى أي شيء آخر من الخط أو مما له علاقة به كالكتابة وغيرها، وتؤســس على هذا المفهوم، فــي قاعدة منهجية أصيلة، (المصطلح) المعرفي النوعي لهذا (الخط).

٢ - ١: مفهوم الكتابة:

ولكن هـذا لايمنع أو يغني، بأي حال من الأحوال، عن بســط معنى (الكتابــة) والتعريف بمفهومها عند دراســة (الخــط)، ليس لكونها أصــلا لغوياً ومعرفياً للـ(الخط)، فحسب، بل ولأن ثمة علاقة ترادف لغــوي ودلالي جوهرية بين الإثنين، تجمعهمــا معاً.. وتميزهما بعضاً عن بعض، في الوقت نفسه.

فالمعنـــى اللغوي العام لـ (كتابة – المصدر الأســـاس للفعل الثلاثي: كَتَبَ) يتوفر أصـلاً على معنى الخط ضمن ما يتوفر عليه، فعل (كتب) اللغوي، ومشـــتقاته الصرفية العديدة مـــن الأفعال (كاتب / تكاتب / اكتتب / اســـتكتب).. ومن الأسماء (كتاب / كاتب / اكتتاب / كتائب / مكتـــب / مكتبة / مكتوب) من المعاني اللغوية التي كانت قد اخذت مكانها في الاسلوبية العربية، وما تزال تتواصل وتنمو إلى اليوم.. حتى انـــه لا يكاد معجم لغوي واحـد – قديمـــاً كان ام حديثاً أو معاصراً – ان يخلـــو بالضرورة من مادة الـــ (كتابة) ومعانيهـــا العديدة هذه. وقد أحاط احـــدث هذه المعاجم اللغوية العربيـــة المعاصرة الرصينة والمســـؤولة، وهو(المعجم العربي الأساسي)[٣] الذي اعدته جماعة من كبـــار اللغويين العرب المعاصرين بتكليـــف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلـــوم، بأغلب المعاني الحية التي كانـــت المعاجم كلها قد احتوتها، فضلاً عن إحاطته بالتطور المعنوي والدلالي للبنى الصرفية المستحدثة لـ (كتب)، فعلية واسمية، حتى الوقت الحاضر.

ولعل من أهم هذه المعاني اللغوية: النســـخ / التأليف / المراسلة / العقد / التسجيل / القضاء / الغرض / الجمع / التهيئة / المشاركة / التبرع / المســـاهمة / الانتســـاخ / الإملاء / الحرفة / الوظيفة / المؤسسة / الآلة / وغيرها.

ولاشـــك في أن هذه المعاني اللغوية هـي شرط من شروط التعريف بـــ (الكتابة) وركـــن من اركان مفهومها اللغوي العـــام الذي لا يختلف فيه التصور المعرفي العربي الاســـلامي عن الرأي العلمي المعاصر[٤] في كون (الكتابة) مظهراً بصرياً من مظاهر اللغة، وظيفته الاســـاس: تمثيل ألفاظها، والتعبير عن معانيها، بأشكال رمزية، تفيد الاستدلال على الاشياء في الوجود.

ويتوفـــر التراث المعرفي (اللغوي / الدلالـــي) العربي على مفاهيم أخرى تـرادف مفهوم (الكتابة) البصري – الرمزي، في معناه وطبيعته ووظيفته.

ولعل من أهم هذه المفاهيم[٥]: (الكتاب)، و(الهجاء)، و(القلم)، و(الزبر)، و(الرقم)، و(السطر)، و(الرسم)، و(النقش)، و(التصوير)، و(الإملاء)، و(النسخ)، و(السِفر)، و(التدوين)، و(التحرير)، فضلاً عن مفهوم (الخط).

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا هو أن هذه /المفاهيم المتصلة دلالياً بمفهوم (الكتابة) الرئيس، وتنضوي تحته، هي أدق منه معنى.. وأكثر خصوصية، في الطبيعة الصورية، وفي الوظيفة التعبيرية البصرية.

٢ - ٢: مفهوم الخط:

يقترن مفهوم (الخط) اقتراناً شديداً بمفهوم (الكتابة) في المعنى وفي الاستخدام، حتى ليبدو المفهومان وكأنهما شيء واحد، لما بينهما من العلاقة اللغوية والدلالية الخاصة والقوية التي تستند إلى كون الأول من معاني الآخر في العرف اللغوي الذي نصت عليه المعاجم بالذات.

ولكن إنعام النظر في المأثور العربي: الأدبي، والديني، والوظيفي، المتعلق بهذين المفهومين، يكشف عن وجود تباين دلالي دقيق وواضح بينهما، يتمثل في ما يمكن أن نسميه (عمومية الكتابة) و(خصوصية الخط) في التمثيل البصري - الرمزي للفظ أو المعنى بخاصة، واللغة بعامة.

من هنا، تبدو (الكتابة) عملية رسم للفظ /المعنى، وتعييناً مكانياً منظوراً له. وربما لذلك عمد العرب الى تمييز أداء (الكتابة) واثرها بالصوت والصورة، فأطلقوا على (صوت الكتابة) اسم: (النميم)[٦]، وعدوا (الخط) إسماً أو مصطلحاً لـ (صورة الكتابة)[٧] أو (مصور المعاني)[٨].

وتؤكد المصادر العربية: اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية، على أن (الخط صورة)[٩] و"هندسة صعبة"[١٠]، ليس من خلال ما

تعرضه من آراء وشـــروح وتطبيقات كما في بعض رســائل هذا الفن ومؤلفاته الأولى، مثل:

* رســالة ابن مقلة (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨ هـ / ٩٤٠م) "في علم الخط والقلم"[١١]..

* ورسالة ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١م) الموسومة بـ "تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب"[١٢]..

* ورسالة الهيتي (عبد الله بن علي، ت ٨٩١ هـ/ ١٤٨٩م): "العمدة في الخط والقلم"[١٣]..

وغيــر ذلك، فقط، بــل وكذلك من خلال تكرارهـــا وتبنيها لبعض المقولات الفلســفية في الكتابة والخط، المنسوبة إلى بعض الفلاسفة اليونانيين مثل:

- أرســطو (ت ٣٢٢ ق.م) الذي تنسـب اليه مقـولة: "الكاتب: العلة الفاعلية، والقلم: العلة الآلية، والخط: العلة الصورية، والبلاغة: العلة التمامية"..

- واقليدس (ت بعد ٣٠٠ ق.م) الذي تنسب اليه مقولة "الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية"[١٤]..

وعلى الرغم من أن للفظ (التصوير) في المعرفة العربية الإسلامية معاني ودلالات واســعة ومتشعبة وعديدة، منها: (التشكيل / التكوين / التخييل / التجسيم / الترسيم / التخطيط / الترقيم / التنقيش/ التخليق/التقدير/التمثيل /التشبيه)[١٥].. فإن هذه المعاني والدلالات لاتخرج في مفهومها العام عن معنى (الصورة) المرادف لمعنى (الشكل)، وعن دلالتها المباشرة على (الأثـر).

ومما تقدم، يمكن القول بإيجاز: أن المعرفة العربية الإســلامية قد تنبهــت، منذ وقت مبكر، إلى الطبيعة المكانية/الهندسية/الشــكلية/

الصورية/الـ (الجسدانية)[١٦] لـ (حقيقة الخط)، بوصف هذه الحقيقة هي حمولته المفهومية الكلية والأســاس التي تقرر، بشكل نهائي، كون الخط "صورة معروفة، وحلية موصوفة"[١٧].

٢ - ٣: اتجاهات ومناهج دراسة الخط:

ومثلما يصنف البحث العلمي الحديث دراسة الخط بوصفه صورة الكتابة، منهجياً ومعرفياً، إلى مســتويات عديدة، أبرزها: المســتوى التاريخــي Paleography الذي يدرس الخط مــن حيث تطوره زمنياً على أصعدة الشكل والأسلوب والوظيفة، والمستوى الآثاري Epigraphy الذي يعنى بدراســة النقش الخطي علــى الأبنية والأضرحة والنقود والمواد الاثارية الأخرى، والمستوى الجمالي Calligraphy الذي يدرس الخط من حيث كونه فناً[١٨].. تصنف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) إلى ما هو أكثر من ذلك التصنيف بكثير، اذ لم يكتف مصنفو العلوم العربية الإســلامية بوضعه في دائـرة (علوم اللغة) كما فعــل البعض[١٩]، أو بوضعه في (عداد الصنائع الإنســانية) كما فعل البعض الآخر[٢٠]، بل أعطــاه أغلب هؤلاء المصنِّفين وأهل الخط من الأهمية مكاناً خاصاً في (دوحات شجرة) المعرفة العربية الإسلامية، تحت عنوان واحد رئيس أسموه: (العلوم الخطية)[٢١].

وإذا كانــت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحســب بعض هــؤلاء المصنفين، فــي: علم أدوات كتابة الخــط، وعلم قوانين كتابة الخط، وعلم تحســين أشــكال الحروف، وعلم كيفية توليد الخطوط عــن أصولها، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلــم خط العروض، وعلــم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رســم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرهــا[٢٢].. فــإن ما تجب الإشــارة إليه هنا، وبالضــرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإســلامية قد عنيت أيضاً، وبشكل

خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"[٢٣].

ويمكن أن نتلمس هذه الدراسة الجمالية / الفنية للـ (الخط العربي) من خلال عدد من هذه (العلوم الخطية)، لعل ابرزها واكثرها وضوحاً ومباشرة: (علم تركيب أشكال بسائط الحروف)[٢٤] أو ما كان يسمى ايضاً بعلم (هندسة الخط)[٢٥]، وكذلك (علم تحسين أشكال الحروف الخطية)[٢٦]، وهما العلمان اللذان تمثّلا في ما قدمه فقهاء فن الخط العربي الاوائل من امثال: ابن مقلة الوزير، وابن الصائغ، والآثاري (شعبان بن محمد، ت٨٢٨هـ /١٤٢٤م)، والهيتي، وغيرهم، من (الأصول والقواعد)[٢٧] الخاصة بـ (حسن الشكل [في بناء الحرف مفرداً] وحسن الوضع [في بناء النص الخطي المؤلف من عدة حروف])[٢٨] في هذا الفن.

٢ - ٤: دراسة المصطلح في الخط:

ولكن.. على الرغم من تعدد هذه (العلوم الخطية) وكثرة فروعها: اللغوية، والوظيفية، والفنية، وغيرها.. وعلى الرغم من تشعب اتجاهاتها المعرفية والمنهجية في دراسة (الخط العربي)، لم تنتبه المعرفة الخطيية العربية – كما يبدو – الى اهمية دراسة (المصطلح) في هذه (العلوم الخطية)، وبالتالي لم يضع مصنفو المعرفة الخطية العربية الاسلامية في دوحات شجرتها الوارفة علماً للـ (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي).

وربما، تكون المعرفة الخطية العربية الاسلامية بذلك قد غفلت واحداً من أهم الاتجاهات العلمية / المعرفية له، بل ربما يكون أهمها

بسـبب أن كل هذه العلوم وفروعها تقوم في بنيتها المعرفية الخاصة به وعليه، فـ (المصطلح الخطي) - بوصفه (اللفظ / الاسم) المشروط بالاتفـاق عليه بين أهل الخط في الدلالة على ما له معنى في مجاله أو له علاقة به -، يشـكل القوام المعرفي لـكل واحد من هذه العلوم الخطية، أولاً.. ويشـكل، ثانياً وأخيراً، قـوام أو بنية المعرفة الخطية العربية الإسلامية ذاتها..

٣ - المصطلح في الخط العربي:

٣ - ١: المصطلح:

يرجع الأصل اللغـوي للفظة (مصطلح) الى الجذر (صلح) ومادته الاشـتقاقية التي تعنـي، في المعاجـم اللغوية، معنـى نقيضاً لمعنى (فسـد) ومادته الاشـتقاقية[٢٩]. ولكن هذه اللفظة مشـتقة مباشرة مـن الفعل (اصطلح) الذي مصدره (اصطـلاح)[٣٠]. وربما لذلك، لم يفـرق اللغويون العرب بين (مصطلح) و(اصطلاح) في المعنى[٣١] على الرغم من أن الأول اسم والثاني مصدر، فعُدّ الاثنان عند الاستخدام اسـمين يدلان على معنى واحد هو "الاتفـاق على أمر مخصوص"[٣٢] أو هو "المواضعة"[٣٣] على شـيء يجري (اختراع)[٣٤] معنى جديد له، وتسـميته باسم ما، ينقل عن موضوعه الأول في المعنى الذي، هو في الأصل وفي الغالب، المعنى اللغوي إلى معنى آخر خاص بأهل حقل او مجال أو اختصاص معين.

وتتكامل الحمولة المفهومية لـ (المصطلح) من خلال قواعد منهجية وعناصر معرفية متصلـة العلاقة الداخلية فيمـا بينها لتكوين بنية (المصطلـح) المعرفيـة التي تقوم عادة على هـذه القواعد والعناصر المتمثلة في[٣٥]: (المسمى)، و(المعنى)، و(الاسم)، و(الاتفاق).

وإذا كانت أهمية (المصطلح) تتضح، إلى حد ما، في الفائدة الاقتصادية للأداء الاتصالي، فإن هذه الأهمية تأخذ حيويتها بشكل أكثر فاعلية وتأثيراً، بل وأكثر ضرورة، في تأسيس المجال المعرفي النوعي والخاص لـ (العلم أو الأدب أو الفن أو الصناعة) بما يجعله متميزاً عما سواه من خلال سجله (المصطلحي) الخاص، فرصيد كل مجال معرفي يتمثل، بشكل رئيس، في (مصطلحاته)[٣٦].

وصار من الطبيعي أن تنمو أهمية (المصطلح) هذه إلى مستوى لا يقف عند دوره الحيوي هذا في الشأن المعرفي، فقط، بل يرقى ليكون هو نفسه شأناً معرفياً خاصاً ومميزاً، أصبح يعرف اليوم بـ (علم المصطلح) Terminology.. الذي ينطلق من تعريف (المصطلح) بأنه: كل وحدة لغوية، مفردة أو مركبة، دالة على مفهوم محدد بشكل وحيد الوجهة الدلالية ضمن حقل أو مجال أو ميدان معرفي ما.. ويعنى عناية مباشرة بوضع: نظرية، ومنهج، وتسمية لأي (مفهوم) قابل للاتفاق بين اهل الاختصاص على تضمينه في (لفظ / إسم / مصطلح) ضمن نسيج اللغة العلمية المعينة، وتصنيفه معرفياً في مجموعة اختصاصية يقررها الوصف والإحصاء والتحليل.. وهي أساليب البحث العلمي وأدواته الأساسية في معالجة المعلومات المصطلحية معجمياً، ومحاولة تقييسها لغوياً، عند الحاجة، بالمقابلات الدلالية، الأحادية أو المتعد[٣٧].

وإذ يدخل هذا العلم الى دراسة المفاهيم المعرفية المختلفة، وتسميتها، وانشاء (المصطلح) الخاص بها.. فإن بإمكانه أن يدخل، أيضاً وبشكل طبيعي، إلى دراسة المفاهيم المعرفية المتعلقة بالخط العربي، وتسميتها، وانشاء (المصطلح الخطي) العربي علماً / مجالاً معرفياً يضاف إلى (العلوم الخطية) المعروفة، ويكون جزءاً من المعرفة الخطية العربية الإسلامية.

٣ - ٢: المصطلح الخطي:

مثلما تعددت (العلوم الخطية)، تعدد (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي)، وتنوع بحسب تعدد هذه (العلوم الخطية) وتنوعها، بشكل متداخل ومتعالق، ولكنه أيضاً متباين تبايناً واضحاً يمكن معه تقسيم هذا (المصطلح الخطي) إلى أنواع عدة، لعل ابرزها ما يأتي:

أ. "المصطلح الخاص"[٣٨] بخط المصحف الشريف، وخط عروض الشعر العربي. ويفيد هذا المصطلح بأن الشكل الخطي لهما معياري ثابت "لايقاس.. ولايخالف"[٣٩].

ويشتمل (المصطلح الخاص) هذا على ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى/ فرعية، منها في مجال خط المصحف الشريف مثلاً[٤٠]: (المصطلح الرسمي)، و(هجاء المصاحف)، و(الرسم السلفي)، و(الرسم المصحفي)، و(الاصطلاح السلفي)، و(الرسم العثماني)، و(رسم المصحف)، وربما غيرها. أما في مجال خط عروض الشعر فهناك بشكل رئيس: (المصطلح العروضي)[٤١].

ب. المصطلح اللغوي:

وهو الذي يعرف ايضاً بـ (المصطلح العام) أو (المصطلح العرفي)[٤٢].

ويقوم هذا المصطلح على توفية رسم اللفظ بالخط، وهو ما اصطلح عليه اللغويون العرب بلفظ / اسم / مصطلح: (الهجاء) أو (الإملاء).

وقد لحقت الخط العربي في سياقه اللغوي هذا، ألفاظ / أسماء/ مصطلحات أخرى منها على سبيل المثال لا الحصر: (الشكل) و(الإعجام).

ج. المصطلح الوظيفي:

أو (مصطلــح الكتاب)[٤٣] كما كان يعرف قديماً، نســبة الى وظيفة الكتابــة في دواوين الدولة العربية الاســلامية، التي صارت لها عدة كبيرة من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات الديوانية، منها: (الكتابة الخطية)، و (الكتابة الانشــائية)، و(ادب الكتاب)، و(صنعة الكتابة)، و(الكاتب)، و(كاتب الخط)، و(كاتب اللفظ)، و(كاتب العقد)، و(كاتب الحكم)، و(كاتب التدبير)[٤٤]، وغيرها.

د. المصطلح الفني:

وهو المصطلح المتعلق بالخط العربي في مســتواه الجمالي، أي في إطار ما كان يعرف عند أهل الخط، ولا يزال، بلفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط)[٤٥].

٤ – المصطلح الفني في الخط العربي:

٤ – ١: الفـن:

اســتخدم العرب المســلمون العديد من المصنِفات المعرفية لتمييز الأشياء والظواهر والأعمال وبيان حدودها الاصطلاحية. وكانت أهم هذه المصنفات: (أدب / علم / فن / صناعة).

وعلــى الرغــم من حصــول التداخــل المفهومي الكبيــر بين هذه المصنفــات، ظلت ثمة فــروق دلالية ومعرفية دقيقة تقــوم بينها في تمييــز كل منها للمجال المعرفي الذي تعمل عليه عند جدولة المعارف وإحصائها وتصنيفها، فمفهوم (أدب) مثلاً ينصرف بعامة الى المعرفة النظرية للأسس والقواعد العاملة في اختصاص معين[٤٦].. وينصرف مفهوم (علم) إلى ما يشبه مفهوم الـ (أدب) لكنه محكوم، في الغالب،

بمطابقـــة الواقع وبالخضوع للتجربة، وهو مـــع ذلك لا يتعلق بكيفية العمل التي يتعلق بها مفهوم (الصناعة) بشكل أكثر[٤٧].

أمـــا مفهوم (فن) فهو أكثر هذه المفاهيم إمكانية في الاســـتخدام، وأدقها تحديدا في التخصيص الدلالي على مختلف مجالات: الأدب والعلـــم والصناعة، فلفـــظ (الفن) يفيد معرفيـــاً (الضرب / النوع / الأسلوب)[٤٨] من الأدب أو العلم أو الصناعة.

وعلى الرغم من ان المعرفة العربية الإســـلامية لم تكن تفرق كثيراً بـــين كل من (الفن، والصنعة، والحرفـــة)[٤٩]، اتجهت هذه المعرفة في مفهوم (الفن)، لاحقاً، وبشكل نهائي، إلى تخصيصه على معنى الإبداع ودلالة الجمال في عمل الإنسان وإنتاجه.. تماماً كما يبدو عليه لفظ / اســـم / مصطلح (Art) في المعرفة الغربية الحديثة، ولغاتها الحية، ولاســـيما الإنكليزية.. التي منها، قد أصبح لفظ / اســـم / مصطلح (Art = فـــن)، بلا منازع، الحامل الرئيـــس لمفهوم الجمال.. والعامل بدلالة الإبداع الفني، في المعرفة الإنسانية المعاصرة[٥٠].

ومن هنا أصبح الفن هو المعرفة النظرية والعملية المتعلقة بالجمال، ومن هنا ايضاً ثبت معنى الفن أساســـاً في حدود البحث في جمال/ حسن (الشكل / الصورة)، وفي صناعته.

٤ – ٢: فن الخط العربي:

لم يكن الشـــكل الأول للخط العربي عنـــد نقطة بدئه التاريخية / ما قبل الإســـلامية معروف الصورة والمعالم البصرية على وجه الدقة واليقـــين والكمال، الاّ مـــا قدمته بعض المصادر اللغويـــة والتاريخية العربيـــة من معلومات عامـــة تفيد بأن عرب ما قبل الاســـلام كانوا قد اصطلحوا على خطهم تســـمية (الجزم)[٥١] التي تدل على الشكل اليابس المبسوط.

ويبدو أن بعض العارفين العرب الأوائل بالكتابة والخط قد انتبهوا خلال تنامي الشأن الوظيفي لهما في صدر الإسلام إلى تحول نسبي في شكل خط الجزم من اليبوسة والبسط إلى الليونة والتقوير، نتيجة الخفة والسـرعة في الكتابة، فميـزوا الشـكل الآخـر للخط العربي باسـم (المشق)(٥٢).

ويبدو أن الخط العربي قد انطلق من هذه الثنائية الشـكلانية في تمييز (الأسلوب الفني) له على أسس: الاستحسان، والجودة، والأداء، والوظيفة، منذ القرن الأول الهجري / السـابع الميلادي، بما أدى إلى إنتاج (التنوع) الخطي القائم على تباين الخصائص الشكلية والأدائية والوظيفية في أنواع الخط العربي بـ:

* مـدى توفرها أو احتوائها على صفات: اليبوسـة / البسـط / الاسـتقامة / الاسـتواء.. أو الليونة / التقوير / التدوير / الانحناء في الشكل.

* مـدى خضوعها لعمليات التحقيق / التحسـين في الكتابة.. أو السرعة / الخفة في الأداء.

* مـدى الإجـلال / التعظيـم.. أو البسـاطة / التواضـع فـي الوظيفة.

ومن هنا، أي على أساس هذا التقابل في خصائص الشكل بخاصة، انتظمت أنواع الخط العربي في منظومتين فنيتين رئيستين هما: منظومة (الخطـوط الموزونـة) / المحققة / المبسـوطة / اليابسـة/ الكوفية.. ومنظومة (الخطوط المنسوبة) / المطلقة /المقورة /اللينة/النسخية.

وقد فتحت ظاهرة (التنوع) هذه، بوصفها اتجاهاً صناعياً مقصوداً في إنتاج الشكل الخطي المتجانس في منظومة واحدة، أبواب الإبداع على مصراعيها أمام الخط العربي في سيرته الجمالية، وفي صيرورته الفنية على أسس: التجويد، والاستحسان، والبيان، والاصطلاح على

الوضع في أشكال الحروف في أنواع الخط العربي التي صارت عديدة وكثيرة، وعلى تسميتها بأسماء خاصة ومميزة[٥٢].

٤ - ٣: مفهوم المصطلح الفني الخطي العربي:

وإذا كان (المصطلح) بوصفه، كما أسلفنا، بنية لغوية مشروطة الدلالة بالاتفاق على العلاقة المعرفية بين (الاسم / الدال) وبين (المسمى / المدلول)، فإن هذا (المصطلح)، بوصفه مصنفاً معرفياً جامعاً يستند إلى آداب المواضعة وقواعد الاتفاق على كينونة أمر/ نشاط / مجال / عمل / شكل / غير ذلك، دون غيره، كينونة خاصة، هو تعبير عن الآداب والقواعد والأصول الداخلة في هذا الامر، والضابطة لحدوده، وبيان حاله المعرفية من خلال شبكة المعلومات المحمولة في (ألفاظ / كلمات / أسماء) تكاد تكون مغلقة المعنى والدلالة، وغير قابلة للتفسير والاستعارة في غير ما تم (الاصطلاح) على اختصاصها به من الأمور والمعارف والأشكال.

ولقد شكلت أمثال هذه (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) مادة (مصطلحية) كبيرة ودقيقة في العلوم والفنون والصناعات المختلفة للمعرفة العربية الإسلامية، فقد صار لعلوم اللغة العربية المتعددة كالنحو والصرف والبلاغة مثلاً مصطلحاتها الخاصة، وكذلك لعلوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولسائر العلوم الإنسانية والبحتة والتطبيقية، حتى صار (المصطلح العربي الإسلامي) مجالاً معرفياً خاصاً ينطلق من المعنى اللغوِي العام للألفاظ / الكلمات الى معنى اصطلاحي خاص لها يتركز من خلال التأثيل والدلالة والوظيفة في (تسميات / أسماء) معينة، تشكل بمجموعها قوام المعرفة العربية الإسلامية.

ومثلما كان لكل واحد من هذه العلوم العربية والإسلامية، وغيرها،

مصطلحاتــه الخاصة التي يمكن ان نطلق عليها: (المصطلح اللغوي / النحــوي / الصرفي / البلاغي / القرآنــي / الفقهي / الحديثي / وغير ذلك).. كان، كما أســلفنا، للخــط العربي مصطلحاته الخاصة التي يمكن أن نطلق عليها: (المصطلح الخطي / اللغوي / الوظيفي / القرائي / الفني، وغير ذلك).

ولعــل أكثر هذه المصطلحات الخطية أهمية، وخصوصية، وتميزاً: (المصطلح الفني) الذي هو عبارة عن (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) التي تعبر عن أســس، ومبادىء، وأوضــاع، وأعمال، ومواد، وعمليات صناعة الشــكل الجمالي في الخــط العربي، فضــلاً عما ينتج عن هــذه الصناعة، وما يلحق بهذا الشــكل او يتعلق به من تنوع / أنواع، وأســاليب، ووظائف، ونتاجات، وأعلام، ومؤسسات، وغير ذلك، في إطار الإبداع الجمالي / الفني في مجال الخط Calligraphy العربي، دون الالتفات إلى.. أو العناية بأي مســتوى آخر من مستويات الخط العربي: التاريخية، والوظيفية، واللغوية، وغيرها.

٥ - فقه المصطلح الفني للخط العربي

٥ – ١: الكتابة الخطية الفنية:

تنطلق المعرفة العربية الإســلامية في بنــاء الفقه الجمالي للخط العربــي، وفي تســمية مصطلحه الفني، مــن تمييزها للــ (الكتابة الخطيــة) الفنية تحديداً، وفصلها عن أي نوع آخر من أنواع الكتابة. وكانت هذه المعرفة قد تباينت في تســمية هذه الكتابة الخطية الفنية تبايناً واضحاً، فتعددت بذلك الألفاظ /الأسماء / المصطلحات التي أطلقت عليها، ويمكن حصرها في ما يأتي:

أ. فن الخط:

علـــى الرغم من الحداثة النســبية للفظ / إســـم / مصطلح (فن الخط) الذي يعود الى بدايات القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي[٥٤]، يكاد هذا اللفظ / الإســـم / المصطلح أن يكون المصطلح العلمي النهائي والمعاصر للمعرفة الفنية في الخط العربي.

ب. حسن الخط:

اســـتخدمت المصادر العربية الأولى، اللغوية والأدبية والفلســفية والخطية وغيرها، لفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط) في التعبير عن الكتابة الخطية الفنية.

وليس من الســـهل تحديد المصــــدر العربي الأول الذي اقترح هذه التســـمية، كما ليس من السهل تحديد جهة وزمان إشاعتها على وجه الدقة من الناحيتين المعرفية والتاريخية، ولكن يبدو أن هذه التسمية كانت مصطلحاً مســـتقراً وشـــائعاً، غير محتاج إلى شـــرح أو تفسير في مصادر القرن الثالث الهجري / التاســـع الميلادي.. لاســـيما تلك المتعلقـــة بأدب الكتاب على الأقـــل، ثم ظل هذا المصطلح يتداول على نحو طبيعي لدى أهل اللغة والكتابة والخط بحسب المجرى والطبيعة نفســـها، بيد أن أهل الخط العثمانيين قد اســـتخدموه بلفظه التركي (حُســـني خـــط)[٥٥] على أصعدة هـــذا الفن الوظيفيـــة والتعليمية.. الرسمية والشعبية.

ج. صناعة أو صنعة الخط:

ويماثل هذا التعبير ســـابقه تماماً في مصدره العربي الذي يصعب تحديـــده علـــى وجه الدقة، ولكنه يبدو مســـتقراً منـــذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي[٥٦] على الأقل. وكذلك الأمر في استخدامه العثماني – التركي في تسمية هذا الفن[٥٧].

ج. الخِطاطة:

ويمكن القول بأن هذا اللفظ / الإسم / المصطلح هو أحدث تسمية عربية علمية للكتابة الخطيــة الفنية، تنطلق من لفظة الخط وتلتزم أصول القياس اللغوي العربي لأســماء الحرفة / الصنعة وما شابهها علــى وزن (فِعالة) كالصناعة والوراقة والنجــارة وغيرها، عملاً بما أقره بعض المجامع العربية.

ولعــل أول مــن صاغ هذه التســمية هو الباحث التونســي عثمان الكعاك[٥٨]، وشــاعت بشــكل تدريجي وواســع في الأوساط العلمية المغاربية[٥٩]، ثم شاعت، ولكن على نحو قليل جداً، في بعض المؤلفات والأوساط المشارقية المعنية بشؤون فن الخط[٦٠]. وقد اعتمدها أخيراً مكتب تنســيق التعريب التابع لجامعة الــدول العربية في التعبير عن فن الخط[٦١].

٥ - ٢: (هندسة الخط):

يفترض فقهاء الخــط العربي،على اختــلاف توجهاتهم المعرفية: اللغوية والفنية، أصلاً فلسفياً هندسياً لكل أشكال حروف هذا الخط وصورها.. ينطلق من النقطة، ويتمثل في خطين هندســيين Lines اثنــين لا ثالث لهما، هما: الخط المســتقيم الذي يقابل قطر الدائرة، والخط المنحني الذي يقابل محيطها.

ويعزي أهل هذا الخط تركيب أشــكال الحروف العربية وصورها إلــى عناصر خطية هندســية مجردة تتصل، صفــة وطبيعة، بهذين الخطين. وقد عدوا أوضاع هذين الخطين القابلة للدخول في تركيب شكل كل حرف من أشكال الحروف العربية، على نحو مفرد أي يتركب مــن خط واحد، أو على نحو مركــب أي يتركب من إثنين أو أكثر من الخطوط الهندسية.. سبعة أوضاع اصطلحوا على وصفها بألفاظ /

أسماء / مصطلحات تمثل قوام (هندسة الخط) العربي.

وهذه الأوصاف / الألفاظ / الأسماء / المصطلحات هي:

١. الانتصاب (الخط المنتصب).

٢. .التسطيح (المسطح).

٣. الانكباب (المنكب).

٤. الاستلقاء (المستلقي).

٥. الانحناء (المنحني).

٦. الاستدارة (المستدير).

٧. التقويس (المقوس)[٦٢].

وهي، كما تبدو، مستوحاة من أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون. (ينظر: الشكل رقم ـ ١).

٥ ـ ٣: الأصول والقواعد:

ويمكن القول إنَّ فقهاء الخط هؤلاء كانوا قد فصلّوا عملياً استخراج أوضاع الخطوط الهندسية هذه من العلاقة القائمة فيما بين الدائرة وقطرها المستقيم، لبناء (حسن الخط) على ما أسماه البعض منهم بـ (الأصول والقواعد) التي تنظم وتحكم (حسن الشكل وحسن الوضع) في بناء بنية الحروف الذاتية، وفي "ترتيب هذه الحروف على أحسن نظام"[٦٣] من عمليات تركيب شكل الحرف من الخطوط الهندسية، وتقدير أبعاد هذه الخطوط لإتمام الشكل، وتكييف هيأتها لإكماله، وإشباعه، وإرساله.. ومن علاقات الاتصال والانفصال والمد والإضافة وغيرها فيما بين هذه الحروف.

وكان فقهاء الخط قد فصّلو أيضاً في تسمية هذه (الأصول

والقواعد) بأسماء صارت مصطلحات معروفة عند أهل الخط ودارسيه بألفاظ: التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال.. والترصيف، والتأليف، والتنصيل، والتسطير[٦٤].

ولم يقف فقهاء فن الخط العربي في معالجة حسن هذا الخط وجماله، هندسياً، عند هذه الأصول والقواعد فقط، ولم يكتفوا بقيامه الجمالي التام على "صور حروفه، وأوضاع كلمه، بدون صحة نسبته الوضعية"[٦٥].. بل اشترطوا لهذه الصحة: (الوزن) و(التناسب) في قيام المفهوم الجمالي / الفني لهذا الخط على صعيد البنية الذاتية لشكل الحرف وصورته بالذات، أساساً لصعيد البنية النصية الخطية.

واصطلحوا لذلك مطالب فلسفية وعملية لتحسين الخط، وتحريره، وتزيينه.. تقوم على ما تفيده ألفاظ / أسماء / مصطلحات مثل[٦٦]:

* (التجليل) الذي قام عليه أول مفاهيم حسن الخط: الكبر في الشكل، والعظمة في الشأن، والوضوح في الوظيفة..

* و(البيان) الذي هو "إحدى البلاغتين" في الخطاب العربي الإسلامي بعامة، و"روح الخط" بخاصة، وتحصيله يعني تحصيل أعلى درجات حسن الخط..

* و(التحقيق) الذي هو "إبانة الحروف كلها" بعمليات كتابية تتضمن كيفياتها ووسائلها وأساليبها.. الألفاظ / الأسماء / المصطلحات المتمثلة في كل من: التحديق، والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتنسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق.

ومن خلال ذلك يمكن لأهل الخط التفريق الجمالي / الفني بين شكلَي الخط المتقابلين هندسياً وأداء ووظيفة: (المحقق) و(المطلق).

٥ - ٤: الخطاط / الخطاطون:

كان (كاتب الخـــط) أول أصناف الكتاب، وهو يعني (المحرر) الذي كانت مكانته الوظيفية الرســـمية أهم واكبر من غيره من الكتاب في الدولة العربية الإســـلامية، لاضطلاعه بتجويد شـــكل الخط وتنوعه طبقـــاً لوظيفته، إذ كانت " كلمة المحـــرر / المحررين تطلق على كبار الخطاطين ذوي الأســـلوب الفنـــي المتميز، وكان يطلـــق على الكتابة المجودة لفظ التحرير"[٦٧].

ولقد تطورت تســـمية أهل الخط من (كاتب الخط) إلى (الكاتب) إلى (الخطاط) عبر قرون عدة.. ولكن على الرغم من أن هذا اللفظ / الاســـم / المصطلح الأخير كان موجوداً، مفرداً وجمعاً، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي في (أدب الكتاب)[٦٨]، كانت أوضح الإشـــارات وأكثرها صراحـــة إلى كون الخطـــاط / الخطاطين أهل صناعة خاصة.. هي ما تضمنته إشارة التوحيدي من صيرورة الخط نفسه صناعة من الصناعات في مجتمع بغداد القرن الرابع الهجري / العاشـــر الميلادي.. ومن ان الخطاط / الخطاطين قد أصبحوا من أرباب هذه الصناعات البغدادية[٦٩].

ولكن هذا اللفظ / الإســـم / المصِطلح لم يســـتقر معرفياً – كما يبـــدو – بصورة نهائية دالة على العَلمية المهنية الفنية لكل "من كانت حرفته تحسين الخط"[٧٠] حتى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي[٧١].

وصـــار في عهد الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ /١٢٩٩-١٩٢٢م) ألفاظ / أسماء / مصطلحات عديدة لمناصب وظيفية حكومية رسمية تختص بفن الخط، مثل: الخطاط، ورئيس الخطاطين، ومعلم حسن الخط، وطغراكش، وكاتب السراي، وغير ذلك. بل صارت في أواخر هذا العهد مؤسسات أكاديمية / تدريسية / متخصصة بفن الخط،

مثل (مدرسة الخطاطين)، وهي بلاشك أكثر تطوراً وتنظيماً مما كان قائماً، من قبل، من مثل هذه المؤسســة بما كان يعرف بلفظ / اسم / مصطلح (المكتب / المكتبات) (٧٢).

٥ - ٥: صور الحروف:

يقسم علماء العربية وفلاسفتها الحروف إلى "ثلاثة أنواع": فكرية، ولفظية، وخطية:

- فالحــروف الفكرية هي صور روحانية فــي أفكار النفوس، مصورها في جوهرها قبل إخراجها، معانيها: الألفاظ.

- والحروف اللفظية هي أصــوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة.

- والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح وبطــون الطوامير، مدركة بالقوة الناظــرة بطريق العينين. والحروف الخطيــة وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل"[٧٣].

وقــد عني بكل نــوع من هذه الأنــواع الطبيعيــة الثلاثة للحروف مختصون معنيون، كل بحسب اختصاصه وعنايته، فالحروف الفكرية كانت من عنايات أهل الفكر من أمثال المتصوفة وســواهم، والحروف اللفظية كانت مــن عنايات اللغويين، أما الحروف الخطية فقد كانت من عنايات أهل فن الخط، ومنهم بالذات: الخطاطون.

وكان من أبرز وجوه العنايات المذكورة: تســمية الحروف بأســماء خاصة تميز بعضها عن بعض عند أهل كل اختصاص، فاللغويون مثلاً كانوا قد ســموا كل حروف من حروف الهجاء باســمه الخاص الذي

يدل عليه دون غيره، فالـ (أ) يسمى: الألف، والـ (ب): الباء، والـ (ع): العين، وهكذا الحروف الأخرى، بحسب ملفوظها في الهجاء.

ولكن هذه الحروف كانت قد أخذت عند الخطاطين ألفاظاً / أسماء / مصطلحات أخرى، تعددت أحيانا للحرف الواحد بحسب تعدد أشكاله وصوره، فالـ (أ) مثلاً كان قد أخذ عند الخطاطين ثلاثة أسماء هي مصطلحاته في خط الثلث بخاصة. وهذه الأسماء هي: المطلق، والمحرف، والمشعر.. وأخذ الـ (ب) ثلاثة أسماء أيضا هي: المجموعة، والموقوفة، والمبسوطة.. وكذلك الـ (ع) فأسماؤها: الملوزة، والمركبة، والمربعة.. وهكذا بقية الحروف الخطية.

وإذا ما حاولنا استقراء الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي كانت صور الحروف الخطية توصف بها عند الخطاطين، وما تزال.. يمكن أن نقف على قائمة طويلة، نسبياً، من هذه الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر: المطلق، والمحرف، والمشعر، والمجموع، والمبسوط، والموقوف، والمرسل، والمدغم، والمفتوح، والارتقاء، والمسبل، والمختلس، والمخطوف، والمدور، والمقور، والمركون، والقوسي، والمطرف، والمخفف، والمركب، والوراقي، والمرشوق، والمطموس، والمقلوب، والمربع، والمثلث، والمقسطل، والبتراء، والمعكوس، والراجع، وعين الهر، وفم الثعبان، وغير ذلك[٧٤]. (ينظر: الشكل رقم ـ ٢).

وكان الزفتاوي (محمد بن احمد، ت٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) (٧٥) أول أهل الخط الذين بحثوا بحثاً مفصلاً في توصيف أشكال الحروف وتسمية صورها، واصطلح معه عليها عديد من المعنيين بشؤون فن الخط من أمثال: القلقشندي، والهيتي، وابن الصائغ، وغيرهم.

ولا نملك هنا مندوحة عن الإشارة إلى أن أشكال الحروف وصورها المسماة في مثل هذا السياق تنتسب عادة إلى بعض أنواع الخط الرئيسة الداخلة في مجموعة (الأقلام الستة)، وبخاصة منها:

الثلث، والمحقق، والرقاع، والتواقيع (ينظر: الشكل رقم. ٣). ولكن هذا لا يمنع استعارتها في وصف أشكال الحروف الخطية بأنواع أخرى من هذا الفن.

٥ - ٦: أنواع الخط:

يعد التنوع ظاهرة صناعية مقصودة إلى حد كبير في فن الخط، قائمة على التباين في الشكل، والوظيفة، والتسمية.

وتعد تسمية أنواع الخط تقريباً جوهر فقه المصطلح الفني للخط العربي، بل وأساسه المعرفي المميز له، ليس لأن ألفاظ / أسماء مصطلحات أنواع الخط هي التي تميز هذه الأنواع بعضها عن البعض الآخر في سماتها الشكلية والفنية والوظيفية حسب، بل ولأنها ايضاً تغطي أوسع مساحة معرفية من فقه هذا المصطلح.

ولقد اتجه فقهاء الخط إلى إنشاء هذا المصطلح الخاص بأنواع هذا الفن، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي حتى اليوم، فكثرت ألفاظ / أسماء / مصطلحات أنواع الخط كثرة تفوق، إلى حد ما، التوقع والتصور.. حتى تقلبت هذه الألفاظ / الأسماء/ المصطلحات في مسارد عديدة ومتنوعة لم تخل من، بل غلب عليها.. التباين والاضطراب والمبالغة، إذ تراوحت المصادر التاريخية في ذكر أعداد هذه الأنواع ما بين أربعين نوعاً عند ابن النديم[٧٦]، وسبعين نوعاً عند الراوندي (محمد بن سليمان، ت+ ٦٠٣هـ/ ١٢٠٦م)[٧٧] وثمانين / أو مائة / بل ما يزيد على المائة والخمسين نوعاً عند غيرهما[٧٨].

ولو حاولنا استقراء ألفاظ / أسماء / مصطلحات هذه الأنواع الكثيرة، استقراءً معرفياً وتاريخياً، لأمكننا أن نقف منها، على سبيل المثال لا الحصر، على ما يأتي: الجليل، والثلثين، والثلث، والثلث الثقيل،

خفيف الثلث، وغبار الحلية، والمؤامرات، والأجوزة، والمفتح، والأثلاث، واللؤلؤي[٧٩]، والرئاسـي، والطومار، والمدبج، والنصف، والمسلسل، والحوائجـي، والقصص، والمحدب، والسجلات[٨٠]، واللازورد، والشامي، والموشـع، والمولع، والمنمنم، والمسـهم[٨١]، وثقيل الطومار، والشـامي، ومفتح الشـامي، والمنشـور، وصغير المنشـور، والحلية، وغبـار الحلبة، وصغيرهمـا[٨٢]، والمكي، والمدني، والكوفي، والمشـق، والتجاويد، والسـلواطي، والمصنوع، والمائل، والراصف، والأصفهاني، والسـجلي، والقيراموز، والمحقق، والديباج، والسـجلات الأوسـط، والسـميعي، والأشرية، والطومار الكبير، والخرفاج، والثلثين الصغير الثقيـل، والزنبور، والعهـود، وأمثال النصف، والأجوبـة، والخرفاج الثقيـل، والخرفاج الخفيف، وثقيل النصـف، والمدور الكبير، والمدور الصغير، وخفيف الثلـث الكبير، ومفتح النصف[٨٣]، والإسـماعيلي، والأندلسـي، والعباسي، والبغدادي، والمشـعب، والريحاني، والمجرد، والمصري[٨٤]، والتوقيعات، والنسـخ، والذهب، والحواشـي، والرقاع، والمـتن، والمصاحـف[٨٥]، وصغيـر النصف، والوشـم، والحـرم[٨٦]، والدرج[٨٧]، والتواقيع، والمنثور، والمقترن، والأشـعار[٨٨]، وكاشـيان[٨٩]، والتعليـق، والنسـتعليق، والشكسـتة[٩٠]، والبابـري، والبهـاري[٩١]، والأفريقي، والقيرواني[٩٢]، والمبسـوط، والمجوهر، والمسند الزمامي، والمشـرقي[٩٣]، والديوانـي، وجلـي الديوانـي، والإجـازة، والرقعة، والسياقة، والسنبلي[٩٤].

ولعل من الأهمية أن نشـير هنا إلـى أننا لو واصلنا عملية البحث والاستقراء هذه، فلربما سيكون هناك ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى، وربما عديدة، لأنواع وأسـاليب من الخط. (ينظر: الشكل رقم -٤).

٥ - ٧: (النص الخطي)[٩٥]:

وهـو المصطلح النقدي المعبر عن العمـل أو النتاج الفني/الخطي،

الذي يبدعه بشكل مدروس ومقصود الخطاطون المجيدون في سياق التعبيـــر البصري المجـــود فنياً، والمترف جماليـــاً، بفن الخط العربي وعنه.

ويمكـــن القول، على ســـبيل المثال، إن هذا العمـــل أو النتاج الفني / الخطـــي يماثـــل تمامـــاً القصيدة في الشـــعر، واللوحـــة في الفن التشكيلي.

وعلى الرغم من غزارة الإنتاج العربي الإســـلامي للكتابة الخطية على العمائر المتعددة الأشكال والوظائف، وفي بطون الصحف والكتب المتنوعة الأغراض والاختصاصات، وعلى المواد المختلفة في طبيعتها وفي استخداماتها كالقماش والنحاس والفخار وغير ذلك.. لم تأخذ هذه الكتابات الخطية من الألفاظ / الأســـماء / المصطلحات ســـوى القليـــل جداً، بل والنادر الذي لا يكاد يـــدل إلا على التأريخ والتذكرة والإرشاد وما شـــاكل ذلك من الدلالات، فأطلقوا على سبيل المثال لا الحصر:

- لفظ / إســـم / مصطلح (الطراز) مثلاًعلى الكتابة الخطية التذكارية النسيجية على القماش بخاصة..

- ويطلـــق أيضاً على ما يســـمى بـ (الافريـــز) الذي هولفظ / اســـم / مصطلح آخر يطلق علـــى الكتابات الخطية المنقوشـــة على العمائر(٩٦)..

- وأطلقوا لفظ / إســـم / مصطلح (المخطوط / المخطوطة / الخطية) على الكتب والمؤلفات التي صنفوها مكتوبة بخطهم(٩٧).

ولكـــن التفنّن العثماني نقل المكتوب الفني بالخط العربي من حاله الســـابقة المحدودة في طبيعته الإنتاجية، وفي مصطلحه الفني، إلى حـــال أخرى أكثر انفتاحاً وتنظيماً في تقعيد هذا المكتوب الخطي في

نظام محدد، إلى حد ما، في طبيعته البنيوية، وفي شكله الصوري، وفي محتواه الدلالي، وبالتالي في مصطلحه الفني.. ولذلك، فقد تباينت الأعمال أو النتاجات الخطية الفنية، العثمانية بالذات، وتنوعت، وتعددت بشكل واضح وملموس في ألفاظ /أسماء/ مصطلحات خاصة ومميزة في المعرفة الخطية العربية الإسلامية، أبرزها[٩٨]: اللوحة، والقطعة، والمرقعة، والحلية، والإجازة، والتقدير، وغيرها. (ينظر: الشكل رقم – ٥).

٥ – ٨: آلات الخط وأدوات الخطاطين:

لاشك في أن لآلات الكتابة، بعامة، دوراً كبيراً وأثراً عظيماً في تحسين الخط وإجادته، وربما لذلك كان الخطاطون وما يزالون يعنون عناية فائقة بهذه الآلات، بل صار لأكثرهم وأبرزهم أدواته الخاصة التي عنوا بصناعتها، فبالغوا في رعايتها، وزينوها بالزخارف، ووشوها بالخطوط، وكفتوها بالذهب والفضة، حتى صارت هي بذاتها تحفاً فنية نفيسة.

ويعد أهل الخط (القلم)، و(المداد)، و(الورق) من أركان هذا الفن الأساسية[٩٩]، ولذا فقد فصلوا كثيراً في طبيعتها، وفي صناعتها، وفي صفاتها، وفي وظيفتها، وفي عملها.

وقد خلصت المعرفة الخطية العربية الإسلامية الخاصة بهذه الأدوات والآلات إلى ألفاظ / أسماء / مصطلحات تعبر عنها وتدل عليها، منها على سبيل المثال لا الحصر[١٠٠]: البراية / البري، والفتح، والنحت، والشق، والقط، والسن، والمقط، والليقة، والاستمداد، والدواة، والمسطرة، والقالب، وغير ذلك. (ينظر: الشكل رقم – ٦).

٦ - الخاتمة:

يقوم علم المصطلح في الخط العربي على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها، بشكل عام، مفهومَي (الكتابة) و(الخط) الرئيسين، ودراستهما في ضوء اتجاه معرفي محدد، غالبا ما يكون إما تاريخياً، أو وظيفياً، أو جمالياً.

وينطلق هذا البحث المتواضع من تقرير أن المفهوم الجمالي لفن الخط العربي يقوم في الأساس على (حقيقة الخط) التي هي في الأصل: أثر / شكل / صورة، يجري تحسينها واستحسانها في ضوء قيم ومعايير جمالية معينة كالوزن والتناسب، والبيان، والتحقيق، وغيرها، تمثل العصب المعرفي لنظرية هذا الخط الفنية.

وتتأسس هذه النظرية / البنية المعرفية لفن الخط العربي، مثل أية بنية معرفية، على ألفاظ / أسماء / مصطلحات تمثل اللغة المعرفية الخاصة لهذا الفن.

وتدور هذه اللغة على مفردات تكاد تختص بتسمية طبيعة هذا الخط الفنية، وأوضاعه، وأشكاله، وأنواعه.. وكذلك بتسمية أهله وطرق أدائهم وأساليب عملهم وأدواتهم وغير ذلك. ويمكن أن نعنون ذلك كله بعنوان علمي دقيق وشامل هو: (المصطلح الفني في الخط العربي).

وعند استقراء معالم / ملامح / مفردات هذه اللغة المعرفية بقصد الوصول إلى فقه هذا المصطلح الفني / الخطي، نجد انه يقوم على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها مفاهيم: الكتابة، والخط، ودراستهما، والمعرفة بهما، والمصطلح المعبر عنهما أو له صلة عضوية حميمة بهما مثل: الفن، واللغة، والوظيفة، والشكل، والصورة، والتنوع، والعمل،

والمنجــز، والصانع، والآلــة، والأداة، وغير ذلك مما يتعلق بفن الخط العربي.

ولعل اهم ما يمكن ان نســتنتجه من نتائــج لهذا البحث، عدا عن تأطير الموضوع تأطيراً عاماً بقصد التأســيس المعرفي له، هو توفير الأرضية العلمية / المصطلحية للبحث الموسوعي في هذا المصطلح الفني الخاص بالخط العربي.. والعمل المنهجي على معجمته.

هوامش الفصل الأول وإحالاته:

[١] شمس الدين محمد بن إبراهيم ابن ساعد السنجاري ابن ساعد السنجاري، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: إرشاد القاصد الى اسنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١، ص ٣٩.

[٢] احمد بن علي القلقشندي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م: صبح الاعشى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١، جـ ٣، ص ٣.

[٣] لاروس، تونس ١٩٨٩، ص ص ١٠٢٧ - ١٠٢٨.

[٤] ينظر: الدكتور ميشال زكريا: الألسنية - علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١، ص ص ١٩ ٣٦-.

[٥] ينظر: الدكتورادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١، ص ص ٣٩ - ٤٣.

[٦] الامير أمين آل ناصر الدين: الرافد - معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١، ج١، ص ٤٩.

[٧] ابو الحسن حازم القرطاجني، ت ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥م: منهاج البلغاء وسراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١٨ - ١٩.

[٨] أبو هلال العسكري (ت ٢٥٩هـ / ٨٧٢م): ديوان المعاني، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشرة مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٢هـ)، ج ٢، ص ٧٤.

[٩] ابـو البقـاء ايوب بن موسـى الكفوي، ت ١٠٩٤ هـ / ١٦٨٣ م: الكليـات، تـ: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشـق، ١٩٧٤)، ط ١، ج ٢، ص٣٩٩.

[١٠] ابو حيـان التوحيدي، ٤١٤ هـ/ ١٠٢ م: رسـالة في علم الكتابة، تـ: الدكتور ابراهيم الكيلاني،(دمشـق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١)، ص ٣٥.

[١١] ينظر: هـلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانسـاناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١، ص ص ١١٣ – ١٤٢.

[١٢] تـ: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

[١٣]: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

[١٤] ينظـر: ابـو بكـر محمد بـن يحيـى الصولـي، ت ٣٣٦ / ٧٤٧ م: ادب الكتـاب، تـ: محمد بهجة الأثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السـلفية، ١٣٤١هـ)، ص ٥٥.. وكذلك: محمد بن اسحق ابن النديم، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م: الفهرست، تـ: رضا – تجدد، (طهـران، ١٩٧١)، ص١٢.. وكذلك: القلقشـندي: المصدر السـابق، ٢ / ٤٤٨.. وكذلك: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م: حكمة الاشراق الى كتاب الافاق، تـ: عبد السلام هارون، ضمن: نـوادر المخطوطات، المجموعة الخامسـة، (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ا ١٩٥٤) ط ١، ص ٧١.

[١٥] اشتغل على معاني (الصورة / التصوير) ودلالاتها المختلفة، بشكل دقيق وتفصيلي، وصلتها بالفن في ضوء الشـريعة الاسلامية: احمد مصطفى علي القضاة: الشـريعة الاسـلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت)، ص ص ٤٢ – ٤٤.

[16] ينسب القلقشندي (المصدر السابق، ٣ / ٤٦) هذا التصور الى النظام (ابراهيم بن سيار البصري، ت ٢٣١هـ / ٨٤٥ م).

[17] ابراهيم ابن المدبر، ت ٢٧٩ هـ / ٨٩٣ م: الرسالة العذراء، تـ: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ١٤.

[18] حنش: المرجع السابق، ص ص ١٣ - ١٤.

[19] ينظر: ابو نصر محمد بن محمد الفارابي، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م: إحصاء العلوم، تـ: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣، ص ٦٤.. وكذلك: محمد بن احمد الكاتب الخوارزمي، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م: مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١، ص ٣٦ وما بعدها.

[20] ينظر: اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ج١، ص ٢١٦.. وكذلك: عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م: المقدمة، (بيروت، دار الفكر، د. ت)، ص ٣٣١.

[21] احمد بن مصطفى طاش كوبري زادة، ت ٩٦٨هـ/١٥٦٠ م: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تـ: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت)، ج ١، ص ص ٨٥ - ٩٣.

[22] المصدر نفسه.

[23] سيف الدين بن يحيى ابن الحفيد التفتازاني، ت ٩١٦هـ / ١٥١٠م: الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ص ص ٨ - ٩.

[24] مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، ت ١٠٦٧ هـ / ١١٦٦ م:

كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت) ط (مصورة بالاوفسيت)، ج ١، ص ص ٧٠٧ - ٧١٤.

(٢٥) المعزابن باديس، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م: عمدة الكتاب وعدة ذوي الألباب، تـ: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧، ص ٧٥.

(٢٦) طاش كوبري زادة: المصدر السابق، ١ / ٨٥.

(٢٧) الهيتي: المصدر السابق، ص ١١.

(٢٨) ينظر رسالة ابن مقلة، في: ناجي: ابن مقلة، مرجع سابق، ص ١١٩.

(٢٩) ابوالفضل محمد بن مكرم ابن منظور، ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م: لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥)، ج ٣، ص ٤٦٢.

(٣٠) المعجم العربي الاساسي، مصدر سابق، ص ٧٤٤.

(٣١) الدكتور مصطفى جواد: المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢، ص ٤.

(٣٢) الشيخ احمد رضا: معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩)، ج ٣، ص ٤٧٨.

(٣٣) ابو الحسن علي بن حبيب الماوردي البصري الماوردي، ت ٤٥٠ هـ / ١٠٥٨ م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى السقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء، د. ت)، ص ٢٥٦.

(٣٤) الاختراع: مصطلح بياني يقصد به.. ايجاد معنى وأسم لم يسبق اليه. ينظر مثلاً: ابو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن وهب الكاتب، ت

٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م: البرهان في وجوه البيان، تـ: الدكتوراحمد مطلوب و الدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط ١، ص ١٥٨ .. وكذلك: ابو الحسن علي بن محمد الجرجاني، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣ م: التعريفات، تـ: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣)، ص ٢٢.

(٣٥) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٢٢ – ٢٣.

(٣٦) الدكتورعبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص ١١.

(٣٧) ينظر: الدكتورعلي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١، ص ١٧.

(٣٨) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٣٩) عبد الله بن جعفر بن درستويه، ت ٣٤٧ هـ / ٩٥٨ م: كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١، ص٧.

(٤٠) ينظر: غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١، ص ١٥٧.

(٤١) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٤٢) المصدر نفسه، ٣ / ١٦٨ – ١٦٩.

(٤٣) عبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي، ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧: معالم الكتابة ومغانم الاصابة، تـ: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١، ص ٣٣.

(٤٤) عبـد الله بن مسـلم بن قتيبـة الدينوري، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م: ادب الكتاب، تـ: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤، ص ٢٠٠.

(٤٥) علـي بـن خلف الكاتب، ت بعـد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م: مـواد البيان، تـ: الدكتور حاتم صالـح الضـامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١، ص ١٢٦.

(٤٦) الجرجاني: المصدر السابق، ص ١٦.

(٤٧) محمد علي الفاروقي التهانوي، ت بعد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥م: موسوعة اصطلاحات العلوم الاسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر،، د. ت)، ص ٨٣٥.

(٤٨) ينظـر: محمـد بن ابي بكر بن عبد القـادر الرازي، ت ٦٦١ هـ م ١٢٦٢ م: مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١، ص ٥١٣.

(٤٩) سـيد حسـين نصر: مباديء فن العمارة الاسـلامية والمشكلات الحضرية المعاصـرة، في: مقالات في الفنون الاسـلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكر الاسلامي، د. ت)، ص ١٤٩.

(٥٠) ينظر مثلا: الدكتور عفيف البهنسـي: معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١١١ - ١١٢.

(٥١) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٥٢) المصدر نفسـه، ١٠ / ٣٤٤ - ٣٤٥.

(٥٣) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٥٥ ٨١-.

(54) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.. وكذلك: معمر اولكر: فن الخط التركي،(استانبول ١٩٧٦).. وكذلك: تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).. وكذلك: مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠) ط١.. وهناك آخرون.

(55) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، (الاردن، دار المناهج، ١٩٩٨)، ص ٨٩.

(56) ابوهلال العسكري، ت ٢٥٩هـ/ ٨٧٢م: الأوائل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧)، ص ٥٧.

(57) الدكتورمحيى الدين سيرين: صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣) ط ١.

(58) عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣، ص ١٩.

(59) محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دارالمغرب، ١٩٧٧)، ص٢٧١.

(60) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٦) ط ٢، ص ٣٣٦.. وكذلك: الدكتور عبد العزيز الدالي: الخطاطة، (القاهرة،مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

(61) ينظر: معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة. مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي. الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم)، ص ٣٠.

(٦٢) ينظر: اخوان الصفا: المصدر السـابق، ٣ / ١٤٤. وكذلك: ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١٢٠ ١٢٢-.. وكذلك: حسـين بن ياسين بن محمد الكاتب، من علماء القرن الثامن الهجري / الرابع عشـر الميلادي: لمحـة المختطف في صناعة الخط الصلف، تـ: هيا محمد الدوسـري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١، ص ٤٩ - ٥٠.

(٦٣) التوحيدي: المصدر السـابق، ص ٢٩ . وكذلك: ابن خلف الكاتب: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٦٤) ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١١٩.

(٦٥) اخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٤٩.

(٦٦) ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ٥٥ - ٧١. ويراجع بخاصة: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٢ - ٣٣.

(٦٧) درمان: المرجع السابق، ص ١٩.

(٦٨) ينظـر: وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطـين البغداديين، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١، ج ١، ص ص ٢٢٣، ٢٣٥، ٢٨٦، ٣٩٩.

(٦٩) ينظـر: عبد الواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤، ص ٢٢.

(٧٠) القامـوس الجديد، (تونس، الشـركة التونسـية للتوزيع، ١٩٧٩) ط ١، ص ٣١٤.

(٧١) الدكتور حسـن الباشا: الفنون الاسـلامية والوظائف على الاثار الإسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١، ص ٤٧٤.

(٧٢) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (مرجع سابق)، ص ١٢٤ – ١٢٥.

(٧٣) احمد بن محمد بن المختار الرازي، ت ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م: رسالة في حروف العربية، تـ: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١، ص ٩٣ – ٩٤.

(٧٤) ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ١١٤ – ١١٥.

(٧٥) منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤، ص ٢٢٣ – ٢٣٧.

(٧٦) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١١.

(٧٧) راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠)، ص ٨٦.

(٧٨) ينظر: حنش: الخط وإشكالية المصطلح (سابق)، ص ٩٩ – ١٠٢.

(٧٩) ابن درستويه: المصدر السابق، ص ٧٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧.

(٨٠) المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢، ص ٤٧.

(٨١) ابن المدبر: المصدر السابق، ص ٢٤ – ٢٥.

(٨٢) ابن وهب الكاتب: المصدر السابق، ص ص ٣٤٤ – ٣٤٥.

(٨٣) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ – ١٠.

(٨٤) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩، ص ٣٠.

(٨٥) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تـ: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١، ص ١٢٦.

(٨٦) ابن باديس: المصدر السابق، ص ٧١.

(٨٧) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٢.

(٨٨) محمد بن حسن الطيبي، ت ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م: جامع محاسن كتابة الكتاب، تـ: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢)، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٨٩) الراوندي: المصدر السابق، ص ١٥.

(٩٠) ينظر: حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

(٩١) Anne Marie Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٩٠) , pv

(٩٢) ابن خلدون: المصدر السابق، ص ٣٣١.

(٩٣) هوداس: محاولة في الخط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣، ص ١٧٥.

(٩٤) حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١١٥ - ١٧٧.

(٩٥) ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الأمراء للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١، ص ١١١.

(٩٦) الدكتور عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١، ص ص ١٨٢ - ١٨٣.

(٩٧) ولعل من الاهمية هنا ان نشير الى ان هذه الألفاظ / الاسماء / المصطلحات هي مصنفات مكتبية حديثة لاصول الكتب والرسائل الخطية التراثية بالدرجة الاولى، ولم يبدُ انها كانت مستخدمة قديماً، لا عند المصنفين العرب والمسلمين الاوائل، ولا عند اهل الخط.

(٩٨) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١٤٥ - ١٥٢، ٢٠٠ - ٢١٩.

(٩٩) الزفتاوي: المصدر السابق، ص ١٩٥.

(١٠٠) ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، (دمشق - بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.

الفصل الثاني

الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني

الخط الكوفي
وحدود المصطلح الفني

١ - مقدمة:

١ - ١ / شكل الخط العربي:

عكف دارسو الخط العربي على النظر العلمي والمعاينة العملية في الوثائق الخطية العربية: الآثارية والعمارية والمصحفية وغيرها.. وعلى التنقيب في الرسوم والأشكال الكتابية البادية في خط هذه الوثائق، لمعرفة خصائص الأداء والحركة والشكل فيه. وتكاد أغلب دراساتهم الآثارية، والتاريخية، واللغوية، والفنية، وغيرها تجمع تقريباً على أن الشكل الأول للخط العربي كان في مراحله الأولى والمبكرة حتى القرن الأول الهجري / السابع الميلادي يتوفر على خاصيتين بارزتين هما: (اليبوسة) و(الليونة)[١].

ولم يكن هناك من خلاف أو اختلاف يذكر في هذا الشأن بين دارسي الفنون الاسلامية بعامة، ودارسي الخط العربي بخاصة، سوى الإختلاف في مسألة أولوية أو أقدمية أو أسبقية كلٍ من(اليبوسة) أو (الليونة) في الطبيعة الصورية الغالبة على شكل الخط الذي كان للعرب عند إطلالة القرن السادس الميلادي، وأطلق عليه "علماء الساميات: الخط العربي"[٢]، وزاد عليه بعض الباحثين تعريفه: "الخط العربي المعياري" [٣] الذي ربما يقصد منه: الإستقرار اللغوي الرمزي لشكل الخط وصور الحروف في الكتابة العربية المبكرة[٤].

وقد دارت آراء هؤلاء الدارسين بشأن هذه المسألة على مدار النقاط الآتية:

١- غلبة اليبوسة المطلقة تقريباً على شكل الخط العربي الأول،

وكمون ليونة نسبية في ثنايا هذا الشكل الذي صار يوصف غالباً باليابس، أي أن اليبوسة سابقة شكلاً وغالبة حضوراً على الليونة في شكل هذا الخط. وعلى الرغم من أن هذا الرأي لاينكر أو يتنكر لوجود الليونة في هذا الشكل، إذ يقر بوجودها القليل الواضح مجتمعة مع اليبوسة فيه.. فإن هذا الرأي يميل إلى أن هذه الليونة طارئة على هذا الشكل، لأنها كانت نتيجة السرعة في الكتابة ليس أكثر، واستثنائية لأنها لم تكن قصداً فنياً ووظيفياً فيه، كما إنه ليس هناك في المدونات التاريخية إشارة إلى وجود هذه الليونة، على نحو مستقل، قبل اليبوسة، ولا حتى على نحو معاصر لها(٥). ويكاد هذا الرأي أن يكون هو الرأي السائد والمتواتر عند أغلب هؤلاء الدارسين.

٢- أسبقية أو أقدمية الليونة على اليبوسة في شكل هذا الخط(٦) الذي كان في الأصل أو في مرحلته التاريخية الأولى في ما قبل الاسلام، على الأقل، ليِّنا بالكامل، اكتسب اليبوسة بالتسوية صفةً جديدةً تتعلق بطريقة التنفيذ في رسم الحروف وفق المسارات الهندسية، المستقيمة والمستديرة، التي نقلت إلى الخط العربي المبكر هذا الشكل اليابس المبسوط(٧).

٣- إن اليبوسة والليونة في شكل الخط العربي "... كانا يعيشان معاً في زمن واحد، ويسيران في خطين متوازيين، ولايمكن أن يكون أحدهما متطوراً عن الآخر"(٨).. سابقاً له أو لاحقاً عليه، بل إن هاتين الخاصيتين تشكلان معاً الملمح المشترك الرئيس لشكل هذا الخط الذي تكامل نسبياً في حدود القرن السادس الميلادي.

ولكن تعدد هذه الآراء وتباينها الواضح في تحديد طبيعة الشكل الأول للخط العربي لم يمنع أغلب هؤلاء الدارسين، على اختلاف اهتماماتهم وتوجهاتهم، عند دراسة الخط العربي في هذه الحقبة، وكذلك تطوره في ما بعد، من تغليب (اليبوسة) على (الليونة) في هذا الشكل، وتسميته، من باب التغليب ايضاً، بـ (الخط الكوفي)(٩) مصطلحاً عاماً.

١-٢ / الخط الكوفي.. إشكالية المصطلح:

وقــد يخلص المتتبــع لواقع هــذا المصطلح في بعض الدراســات التاريخية، واللغوية، والآثارية، وغيرها من الدراسات المتعلقة، بصورة مباشــرة أوغير مباشــرة، بالخط العربي، الــى أن مصطلح (الخط الكوفي) يواجه، الى حدٍ ما، إشكالية معرفية في تباين حدوده الفنية والمفهومية، لاســيما وإن أغلب هذه الدراســات ينطلق في فهم هذا المصطلــح وفي التعامل معه من حقيقة أن (الخط الكوفي) يقوم على شكلٍ كتابي تغلب عليه التزوية واليبوسة الجافة.

وربما تتضح هذه الإشكالية، على نحوٍ أكثر، في المجالين التطبيقي والنظــري للكتابة العربية، إذ تبدو في المجال التطبيقي الأول متمثلةً في تلك الدراســات التي تردُّ أغلبَ.. إذا لم نقل كلَّ النقوش الكتابية العربية البكر قبل الإسلام، وترد كذلك الكتابات الوثائقية والمصحفية والمســجدية المبكرة في بدايات ظهوره الأولى في ما قبل الكوفة (١٧ هــ/ ٦٨١ م)، وترد أيضاً الكتابات التذكارية على العمائرالاســلامية المختلفــة التي أُنجــزت في ما بعد الكوفــة، مفهوماً وتســميةً، الى مصطلح (الخط الكوفي).

وكان هذا الرد جملةً دون تفريق، على صعيدَي المفهوم والتسمية، جملةً تكاد تكون واحدة.. دون كبير تفريق بين هذه الكتابات كلها على الرغم من التباينات الشــكلية والوظيفيــة والمكانية والزمانية القائمة بينها.

ولعل بالإمكان ملاحظة الســبب العلمي الرئيــس لهذا الرد ماثلاً في غلبة المنهج التاريخي - الآثاري على هذه الدراسات. وهذا المنهج يقوم على تحليل النقوش الكتابية على الأبنية والشــواهد والأضرحة والنقــود والمواد الآثارية الأخرى، فقامت أغلب هذه الدراســات على تحليل مثل هذه النقوش الكتابية العربية المحصورة في دائرة تاريخية لا تتجاوز القرن الأول الهجري / الســابع الميلادي مادةً لدراسة شكل

الخط العربي و تطوره الدلالي والتأريخي. وقد حرص بعض دراسات هـذا المنهج علـى توفير علاقةٍ، من نوع ما، فـي ما بين الخطوط أو الكتابات الإنسـانية بصورة عامة، ومنهًا الخط العربي الذي حاولت هذه الدراسات الآثارية جهدها للوصول الى رد أصل هذا الخط الى أصول كتابية أخرى، أقدم منه، من أبرزها: الخط السرياني، والخط النبطـي[١٠]، وخط المسـند الحميـري الجنوبي، والخط السـينائي السامي[١١]، والخط الحضري[١٢].

ويمكن القول إن هذه الدراسـات كانت تسـعى الى تحديد الأصل التاريخي المبكر لشكل (الخط العربي) الأول[١٣].. أو إنها كانت عبارة عن محاولات علمية على هذه الطريق.

أما المجـال النظري الذي تبـدو فيه هذه الإشـكالية فيتمثل في التبايـن أو الاضطراب في ما بين مفهومين إثنين رئيسـين لمصطلح (الخط الكوفي):

أحدهمـا - مفهـوم تراثي قديم يدل على أن هـذا الخط كان هو (الخـط العربي) بعامة، والمجود منـه بخاصة.. الموصوف بـ (الجليل المبسـوط)[١٤] و(المحقق)[١٥]، وهو المرجعية الفنية للكتابة والخط عند العرب والمسلمين، حيث "كانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي وأنواعه"[١٦].

و ثانيهمـا - مفهـوم حديـث ومعاصر يتلخص فـي كون (الخط الكوفي) "نوعاً من أنواع الخط العربي"[١٧] أو تعبيراً عن ما يشـبه المنظومة الخطية المترابطة في الشكل والقواعد.

ولعل السـبب العلمـي الرئيس في هذا التباين، يتمثل في شـحة الإشارات التاريخية الدقيقة والواضحة إلى الخط الكوفي في المصادر العربيـة الأولى، اللغوية والفنية وغيرها من المصادر، التي إنشـغلت، بصورة خاصة، بصنعة الكتابة في دواوين الدولة العربية الإسـلامية

وبطبيعة الخط وخصائصه وشروطه وأنواعه الفنية والوظيفية.

وربما أدت هذه الشحة الى ترك المجال مفتوحاًللأجتهاد العلمي لدارسي هذا الخط المتأخرين، المحدثين والمعاصرين، في وضع هذا المصطلح على طريق معرفية تنطلق تاريخياً من بعض الأصول الآثارية التي أشرنا اليها في النقطة الأولى من هذه الإشكالية، وتمضي، في الوقت ذاته، في مسارالنقطة الثانية أو النظرية منها.

١-٣ / المصطلح الفني.. المنهج والحل:

ومن هنا، يمكن القول إن حل هذه الإشكالية ربما يحتاج الى مزيد من البحث في (الخط الكوفي)، لاسيما وأن هذا المصطلح بوصفه واحداًمن مصطلحات الخط العربي وموضوعاته الفنية، مايزال لم يأخذ حظه المناسب من الدراسة العلمية المعمقة التي تكشف بالبحث واقعه في المعرفة الكتابية والخطية العربية، وتعمل على تحليل آثاره المختلفة، وتحولاته المتعاقبة على أصعدة الشكل والوظيفة والتسمية، وصولاً الى تمييزه عن عموم أشكال الخط العربي وأنواعه وأساليبه الكتابية.

ولذلك يحاول هذا البحث المتواضع القيام بذلك هنا من خلال منهج فني يجعل دراسة الظاهرة الخطية (الكوفية) وصيرورتها المعرفية أكثر توفيقاً في بيان طبيعة هذا الخط، وتحديد مكانته في المعرفة الخطية العربية. ويقوم هذا المنهج على البحث في شكل الخط العربي وطبيعته الصورية ونظريته الفنية التي تقوم، في جزء كبير منها، على مطالب: التجليل، والتحقيق، والتزيين، والتنوع، والوزن، والتناسب، وغيرها لتجويد الخط العربي وتحسينه على ما يسميه بعض فقهاء فن الخط العربي بـ(الأصول والقواعد) التي هي بمثابة القانون العلمي لبناء (حسن الخط) الذي هو جوهر(المصطلح الفني) للخط العربي.

٢- دراسة (الخط الكوفي):

يمكن القول إن دراسة هذا الخط جاءت منذ القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي، بطريقين: أولهما غير مباشر من خلال الدراسات الإستشراقية الآثارية، وثانيهما مباشر من خلال الدراسات العربية الفنية المعنية بالخط الكوفي بشكل كلي ومباشر:

أولاً: الدراسات الآثارية التي ربما كان بعض المستشرقين من أوائل الذين درسوا النقوش الكتابية العربية الأولى، وآستخدموا مصطلح (الخط الكوفي) في التعبيرعن تلك النقوش. ولعل من أوائل هؤلاء المستشرقين: الألماني نولدكه Theodor Noeldke (ت١٣٢٩هـ/ ١٩٣٠م) الذي رد في عام (١٢٨٢هـ/ ١٨٦٥م) أصل "الخط الكوفي" الى الخط النبطي.. والإنكليزي ستاركي J. Starkey (ت١٣٥٧هـ/١٩٣٨م) الذي ردَّ، بعد سابقه بنصف قرنٍ تقريباً، أصل "الخط الكوفي" إلى الخط السرياني (الإسطرنجيلي)[١٨].

وقد مضى العديد من الباحثين الآثاريين بخاصة، وغيرهم أيضاً، على نتائج هذه الدراسات الآثارية في الرؤية العامة الى هذا الخط، وفي منهج دراسته، حتى اليوم[١٩].

ثانياً: الدراسات الفنية التي ربما كان يوسف أحمد (ت١٣٦١هـ/ ١٩٤٢م) أول من حاول عام (١٣٠٨هـ/١٨٩١ م) الشروع فيها من خلال فك غوامض بنية (الخط الكوفي) الفنية بواسطة قاعدة المربعات[٢٠] الهندسية لتقليد بعض الكتابات "الكوفية" المسجدية القاهرية عبرالحقب التاريخية المختلفة.

أن الدراسات المعنية بهذا الخط، بشكل كلي ومباشر، ماتزال قليلة جداً. ويمكن القول إن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة المتخصصة، فنياً، بهذا الخط كانت قد بدأت مع جهود رائد دراسات هذا الخط الآثارية والفنية في العصر الحديث: الآثاري والخطاط المصري يوسف احمد. ولكن هذا الباحث الآثاري الخطاط لم يخرج

عن نظرية بعض المستشـرقين في رد أصل هـذا الخط الكوفي إلى الخط النبطي، سـوى أن أهل الحيرة أو الأنبار كانوا قد إشـتقوا من هذا الخط النبطي "خطاً سمي بالحيري أو الأنباري، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي" على حد قوله.

ويذهب يوسف أحمد الى أن هذا الخط كان قد تطور على أساس مقولتي:

- تشابه الشـكل بين كل أنواع الخط العربي الأولى (الحيري، والأنباري، والمكي، والمدني، والبصري، والكوفي)..
- وتغليب تسـمية (الكوفي) على كل هذه الأنواع الخطية، وما آلت اليه تجويداً في الشكل وإستخداماً في الوظيفة..

لأن التأنـق فـي الخط والإجادة فيه وتحسـينه كان قد جرى في الكوفـة، وتطور فيها، وانتشـر منها الى المدن الإسـلامية الأخرى، الشامية والمصرية، حتى "توجهت العناية في بغداد الى تجويد الخط الكوفي.. مع بقاء تسميته بالخط الكوفي".

وكانـت أول بـوادر الخروج "من قيود الخط الكوفي"، حسـب رأيه، في أواخر العهد الأموي (٤٠ -١٣٢هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩م) بإختراع قطبة المحـرر (ت١٥٤هـ/ ٧٧٠ م) " الخط الجليل "ومشـتقاته التي كان لتناسـلها المتواصل، فنياً ووظيفياً، سـبب رئيس ومباشر في ما سماه يوسـف أحمد بـ (رقود الخط الكوفي) على مدى قرون عديدة إمتدت الى منتصف القرن الثاني عشر الهجري / القرن الثامن عشر الميلادي حيث بانت بوادر (إحياء الخط الكوفي)[٢١].

وعلـى الرغـم من أن هذا الرجل كان آثارياً في عمله، فإنه كان فنيـاً تطبيقاً calligrapher في منهجه لدراسـة (الخط الكوفي) التي عززهـا، على ذات الرؤية والمنهج الفنيـين، تلامذته بإتجاهاتٍ ثلاثة متكاملة في بناء (المصطلح الفني) لهذا الخط:

الأول: التاريخ الفني لـ (الخط الكوفي) الذي يعالج ظهوره وتطوره وأنواعــه، وكانت جهــود الدكتور زكي محمد حســن رائدة في هذا المجال، إذ كان قــد الف عدداً من الكتب التي عنيت بالخط الكوفي من حيث النشأة والطبيعة والتطور والتنوع وغير ذلك من جوانب الفن التاريخية.

الثاني: (الأصول والقواعد) والشروط النظرية، الجمالية والفنية، لــ (حســن الخط) (الكوفــي). وقد تمثــل هذا الإتجاه في دراســة الدكتورابراهيــم جمعة العلمية الرائــدة لتطورالكتابات الكوفية على الأحجارفي مصرفي القرون الخمســة الهجرية الأولى[٢٣] / الحادي عشــر الميلادي، إذ حــاول فيها تطبيق نظرية (النســبة الفاضلة)[٢٤] علــى هذه الكتابــات، ولكنه وجد إنطباقها على عــدد قليل جداً من حروف هــذه الكتابات الكوفية، فاندفع الى محاولة إفتراض نســبة هندســية رياضية متوسطة خاصة لقياس الأشــكال الفنية لحروف الخــط الكوفي، وحددها بأن تكون نســبة عرض الألــف الى طوله بمقدار (١ : ٧)[٢٥].

الثالث: تقعيد أبجدية كتابية فنية خاصة لحروف (الخط الكوفي) على يــد الخطاط محمد عبد القــادر (ت ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م) الذي كان أول من وضع أبجديــة تعليمية لـ (قواعد الخط الكوفي)[٢٦] عام ١٣٦٧هـ/١٩٤٦م، وأول من درّس هذه القواعد في (مدرســة تحسين الخطــوط الملكية) المصرية، مركزاً علــى الأبجدية الخطية التعليمية لنوعين إثنين أساســيين مــن أنواع الخــط الكوفي همــا: (الكوفي البسيط) و (الكوفي المروس). (ينظر: الشكل رقم - ٧).

٣- مصطلح (الخط) ما قبل (الكوفي):

تفيد بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية الأولى، بكل وضوح، بــأن العرب في مرحلة ما قبل الإســلام، وربما فــي بواكيره الأولى

أيضاً، كانوا قد اصطلحوا على خطهم الأول إسم (الجزم)[٢٧]. ويمكن عد هذه التسمية تمييزاً له عن:

أولاً: الأصول الكتابية الأخرى الأسبق منه، سواء منها تلك التي قيل: إن الخط العربي كان قد اشتق منها، أو كان قد تأثر بها على الأقل، وبالأخص منها الخطان: (المسند الحميري الجنوبي) و(النبطي الشمالي)، وربما عن الخطوط الأخرى التي كانت شائعة آنذاك، فعاصرها في جيل كتابي واحد.. إذ يبدو مصطلح (الجزم) هذا دقيقاً في التعبير عن طبيعة الشكل الأولى للخط العربي المتمثلة في (اليبوسة) الغالبة، وأكثر دلالة عليها، فإذا ما وقفنا مع أهل اللغة والمصطلح عند معنى (الجزم) ودلالته، نجد انطباقه اللغوي والدلالي التام على الخط العربي الذي "كان يسمى في الجاهلية [بهذا الاسم] لأنه: انجزم أي انقطع"[٢٨] أولاً عما سواه من تلك الخطوط، وبخاصة (المسند) الذي كانت طبيعته الشكلية تقوم إلى حد ما على اليبوسة الهندسية المطلقة التي يذكر بأن خط (الجزم) العربي كان قد أخذ يبوسته منها من خلال اقتباسه طريقة الأداء أو التنفيذ في الكتابة[٢٩] مما أدى إلى إنتاج (شكل) جديد، ومميز، ومختلف له، لاسيما وأن معنى "الجزم في الخط: تسوية الحروف"[٣٠] أي بسطها وهندستها التي يصعب أداؤها وتنفيذها إلا بـ "قلم جزم: لا حرف فيه"[٣١].. أي قلم ذي سنين مستويين غير محرفين في القط[٣٢]. وربما لذلك، وصف الخط العربي الأول أو خط الجزم بأنه خط أو "قلم مبسوط"[٣٣] يقوم في الغالب على: اليبوسة، والبسط، والتربيع في الزوايا، وكثرة المستقيمات، وسماكة أشكال الحروف.

ثانياً: أسلوب كتابي عربي آخر، معاصر له، يقوم على: الليونة، والتقوير، والتدوير في الزوايا، والمنحنيات، ورشاقة أشكال الحروف، ورقتها، وغير ذلك من خصائص المرونة والسرعة والخفة في الأداء، والصغر في الحجم.. عرف، عند أهل اللغة والكتابة على حد سواء، بمصطلح (المشق)[٣٤] معادلا موضوعياً، وموازياً معرفياً، ومقابلاً لغوياً، لمصطلح (الجزم) من حيث تباين: القلم، والأداء، والشكل، والوظيفة.

لم يرقَ (المشق) إلى مستوى (الجزم) في الاستخدام أو التبني العربي والإسلامي الرسمي المبكر: صفةً، وشكلاً، ووظيفةً، ومصطلحاً للخط العربي الأول، اذ تجيء المواقف والنصوص لتؤكد على أن (المشق) هو "شر الكتابة"[٣٥]، وهو القول الذي ربما يعبر، إلى حد كبير، عن رؤية وموقف جمعيين، كان المسلمون الاوائل قد تبنوهما بالنهي عن استخدام (المشق) في كتابة المصحف الشريف بخاصة[٣٦]. وربما كان هذا النهي هو السبب الرئيس في السلوك الكتابي التدويني الأول للمسلمين، وبخاصة منهم كتبة الوحي القرآني[٣٧] الذين ربما كانوا يرون في "الصورة الكوفية للخط جلالاً يتناسب مع جلال القرآن"[٣٨]، وربما لهذا السبب "كانوا يستعملون الخط اللين (المشق) في كتابتهم وهم في حضرة النبي صلوات الله عليه، فإذا ما رجعوا إلى منازلهم.. أعادوا ما كانوا قد كتبوه، بالخط اليابس (الجزم) الذي يتطلب اطمئناناً وتأنياً"[٣٩].

ويبدو أن "الجزم خطنا هذا العربي"، كما يصفه نصاً غير واحد من المصادر اللغوية والتاريخية العربية المهمة[٤٠]، هو (المصطلح الفني) الأول والمبكر للخط العربي على الرغم من قدم المسند وانتقاله بشكل متغير بعض الشيء في الكتابات الثمودية واللحيانية والصفوية في شمال الجزيرة العربية وجنوب بلاد الشام[٤١]، حيث عثر الآثاريون في بادية الاردن الجنوبية مثلاً على العديد من نقوش الخط العربي المبكرالمكتوبة على أنقاض نقوش هذه الكتابات[٤٢].. وعلى الرغم من أسبقية وجود الكتابة في الحواضرالعربية الشمالية كالانبار والحيرة[٤٣] وغيرهما وانتقاله إلى الحواضر العربية الأخرى، وبالذات مكة والمدينة، واستمراره في الحواضر الإسلامية اللاحقة كالبصرة والكوفة.. إذ تشير الروايات إلى أن "أهل الحيرة خطوا الجزم، وهو خط المصاحف، وتعلمه منهم أهل الكوفة"[٤٤]، كما تشير روايات أخرى الى أن العرب في ما قبل الإسلام" كانوا يفتنون في خطوطهم وكتاباتهم، ويحبرونها، ويذهبون فيها مذاهب من التجويد والإتقان. وكان هذا الخط المجود المحبر المتقن يوصف بالترقيش، والنمنمة، والرقم، والوشم، والتنميق"[٤٥].

ومن هنا، يبدو أن هذا (الجزم) ظل هو المصطلح السائد، شكلاً وتسمية، في تغطية الخط المجود في كل هذه البيئات الكتابية العربية الأولى التي أثبت البحث الآثاري والفني تشابه أشكال خطوطها وتماثل صور حروفها[٤٦]، على الرغم من التسمية اللاحقة لهذه الاشكال والصور الخطية، على سبيل التخمين والافتراض ليس إلا، بأسماء هذه البيئات: (الأنباري) و(الحيري) و(المكي) و(المدني) و(البصري) وصولاً إلى (الكوفي) الذي شكل مصطلحه انعطافة أولى في السيرة الفنية للخط العربي.

٤- مصطلح (الخط الكوفي):

٤-١ / الحدود التاريخية والمعرفية:

سبق ابن وحشية (الكوفي المولد: أبو بكر أحمد بن علي، ت ٢٨٣ هـ / ٩٠٣م) كلَّ أحدٍ نعرفه من مؤرخي الخط العربي وفقهائه الى ذكر(القلم الكوفي) مصطلحاً عاماً يشير الى (الخط العربي) المشرقي تحديداً، إذ يورد في كتابه (شوق المستهام الى معرفة رموز الأقلام)[٤٧] هذا المصطلح إلى جانب ما أسماه (القلم المغربي، وهو الأندلسي).. عنوانين إثنين متباينين لأبجدية الخط العربي[٤٨]. (ينظر: الشكل رقم. ٨).

ويمكن أن نقول، من هنا، إنَّ الحدود التأريخية لهذا المصطلح ترتد الى ما قبل ذكره هذا، لا سيما وإن إشارة إبن وحشية العامة إلى أن هذا (القلم الكوفي) هو "الذي وضعه سيدنا إسماعيل عليه السلام، وهو أول من تكلم بالعربية وكتب[٤٩]، وقد تنوع وصار تسعة أنواع"[٥٠].

ويمكن القول أيضاً بأن الحدود المعرفية لمصطلح (الخط الكوفي) تظهر، بشكل جلي وواضح، في بحر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ويبدو أنه ظل متداولاً في غضون تطورات الخط العربي

النوعية، الفنية والوظيفية، الممتدة نسبياً حتى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وماوراءه.

ولا شك، كما يبدو من هنا، في أن إبن النديم (محمد بن إسحاق، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥م) قد أخذ من إبن وحشية مصطلح (الخط الكوفي)، ولكنه عرضه في قائمته الطويلة نسبياً لأنواع الخط العربي الأولى والمبكرة، إذ ذكره تحديداً ضمن خطوط المصاحف مع (المكي) و(المدني) و(البصري) وغيرها. وربما كان هو الخط الذي وصفه نفسه بـ "الخط القديم"(٥١).

وربما كان هذا الوصف معروفاً عند أهل الكتابة والخط آنذاك، لاسيما وإن أحد فقهاء هذا الفن، وهو إبن البصيص (محمد بن موسى بن على الشافعي، ق ٨ هـ)، يشير إلى أن "الزمن الأول [العربي أو الإسلامي]، لم يكتب [فيه] إلاّ القلم الكوفي"(٥٢).

ولا شك في أن كلاً من (الخط القديم) و(الزمن الأول) هما قرينة واحدة في الدلالة على مخطوط المصحف العثماني الإمام الذي يصفه القسطلاني (أبو العباس شهاب الدين، ت ٩٢٣هـ /١٤٧٩م) بأنه "المصحف الكبير المكتوب بالخط الكوفي الأول"(٥٣)، وهو "خط حسن بيّن قوي"(٥٤). (ينظر: الشكل رقم ـ ٩).

وربما كان هذا هو المعيار النقدي لفنيّة هذا الخط في هذه الحدود التاريخية والمعرفية، إذ يذكرالتوحيدي بأن "العبرة في زمانه كانت بتعيين قواعد الخط الكوفي و أنواعه " التي كانت على عهده متفرعة الى إثني عشر نوعاً(٥٥)، وربما ظلت هكذا أو أكثر حتى زمان القلقشندي (احمد بن علي، ت ٨١٢ هـ / ١٤١٨ م) وربما بعده بقليل أيضاً .. تتمثل، إلى حدٍ ما، في أن للخط الكوفي، كما يقول القلقشندي، "أصلين من أربع عشرة طريقة، هما لها كالحاشيتين: [البسط والتقوير]، وهما قلم الطومار: وهو قلم مبسوط كله، ليس فيه شيء مستدير. وكثيراً ما كتب به مصاحف المدينة القديمة،

وقلم غبار الحلبة: وهو قلم مســتدير كله ليس فيه شيء مستقيم"[٥٦].
(ينظر: الشكل رقم ـ ١٠).

٤-٢ / التجويد (الكوفي):

وعلى الرغم من إمكانية العودة بالخط الكوفي إلى خط الجزم أصلاً له.. يبدو، من سـياق الإشارات السابقة، بأن مصطلح (الخط الكوفي) هـذا كان يطلق، بشـكلٍ عـام، على (الخط العربي) بمختلف أنواعه وأشكاله وأساليبه الكتابية الأولى، اليابسة واللينة معاً.

وربما كان هذا التغليب من باب التجويد الذي حاول بعض الباحثين المحدثين تعليله في ظل التحولات الحضارية، والطبوغرافية، والوظيفية التي شهدتها (الكوفة) في هذا الإطار، من خلال الاشارات التاريخية الآتية:

١- إن قبائل من اليمن نزلت في جانب (الكوفة) الشـرقي، وكان أبناء هذه القبائل يعرفون الكتابة بالخط المسـند، فنشروا الكتابة في الكوفـة، ونشـطوها، وجعلوا الاهتمام بها أكثر ممـا كانت في المدن الإسـلامية الأخرى آنذاك. وربما كان لهذا الاهتمام ولهذا الانتشار دور في نسبة الخط العربي إلى الكوفة[٥٧].

٢- إن بقايـا أهل الحيـرة والانبار كانوا قد نزحـوا إلى الكوفة، فانتشـر الخط (الحيري والأنباري) في أهلها، وجودوه، وبرعوا فيه، فنسـب إليها، فقيل: الخـط (الكوفي) بدلاً مـن هذين الخطين أو غيرهما[٥٨].

٣- وإن جماعة من علماء الكوفة وعارفيها بالخط قد أستخرجوا إبان العهد الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩ م) خطـاً من الخطوط العربية السابقة، سمي هذا الخط بـ(الكوفي) لظهوره في الكوفة[٥٩].

وإذا مـا حاولنا قبول هذه الآراء، نسـبياً، من حيث درجة الصحة التاريخية أو الحضارية أو الفنية، أو تحليلها باتجاه التأثير المباشـر

أو غير المباشـر في الصناعة الفنية للخط العربي في (كوفة) القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، فلا يكون ذلك إلاّ من باب تعلم أهل الكوفة لخط الجزم، واستثمار كتاب الكوفة الخطاطين لشروط هذا الخط الفنية التي نضجت مع كتابة المصحف الشريف، لاسيما وأن خط الجزم كان هو خط المصاحف الذي تعلمه أهل الكوفة، وجودوه أكثر ليصبح، ربما، "أصلح الخطوط، وأجمعها لأكثر الشروط" [٦٠] الجمالية والفنية والوظيفية.

ولا بد من أن نقف هنا عند محاولة مصادر الخط العربي ومراجعه تفسير التجويد (الكوفي) لهذا الخط، إذ يشير بعضها الى دور رائد، مباشر وغير مباشر، للخليفة علي بن أبي طالب[٦١] (رضي الله عنه)، وكان هو أحد كتبة الوحي، إذ ينسب إليه مصحف مكتوب بالخط "الكوفي البسيط أو القديم"[٥٢]، ويذكر عنه توجيهه أحد كتاب المصاحف بوجوب (تجليل الخط)[٦٣] عند كتابة القرآن الكريم.. بينما يؤكد بعض آخرمنها على أن تجويد الخط في الكوفة "كان قد تم بالهندسة والإتقان، حتى تميز عن الخط الحجازي بنوعيه: المكي والمدني، وهو بدائي غير متقن، فلاشك في أن كتاب الكوفة رأوا تقاليد الخط السرياني في تحسينه وهندسته، وطبقوها على الخط الحجازي البدائي، فالخط الذي ظهر في الكوفة هو وليد الصنعة والفن المقتبسين عن حضارةٍ سابقة"[٦٥].

وكان قد برز في الكوفة كتاب أو خطاطون متميزون بصحة الخط وجودته، وإتقان ضبطه، وحسن شكله[٦٦]. وربما من هنا، من باب (التجويد) وليس من أي باب آخر، صارت النسبة في الخط الى الكوفة.

٥- تجويد الخط (الكوفي):

كان (تجليل الخط) أول الشروط الفنية التي أحكمت كتابة المصاحف بخط الجزم اليابس المبسوط الذي صار فيما يعرف بالخط الكوفي الذي تمثل لأول مرة في المصحف الإمام الذي كتبه الصحابي

الجليل زيد بن ثابت (رضي الله عنه) "بقلمٍ جليلٍ مبسوط"[٦٧].

وقد تمثل هذا التجليل فيما بعد في كتابات المساجد وكتابات الخلفاء، إذ يمكن القول إنَّ ذلك كان قد تمثل، أولاً، في كتابات قبة الصخرة التي انجزت عام (٧٢ هـ/٦٩١ م) على عهد الخليفة الاموي عبد الملك بن مروان (حكمه: ٦٥ – ٨٦ هـ / ٦٨٤ – ٧٠٥ م)، وكان الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك (حكمه: ٨٦ – ٩٦ هـ / ٧٠٥ – ٧١٥ م) "أول من كتب في الطوامير، وأمر بأن تعظم كتبه، وأن يجلل الخط الذي يكاتب به"[٦٩].

وهنا الآن تماماً.. المكان: دمشق الشام، و الزمان: العهد الأموي، حيث تؤكد مصادر الخط العربي على أن أهل الكوفة تعلموا (الجزم) "وخط أهل الشام: الجليل"[٧٠] الذي يوصف بأنه كان "خطاً (كوفياً) محققاً"[٧١].. حصل في السيرة الفنية والوظيفية والمفهومية للخط العربي تطور نوعي يمكن عده حلقة الربط أو صلة الصلة في ما بين (الجزم) و(الكوفي) اللذين توحدهما الطبيعة الفنية الشكلية الواحدة التي تغلب فيها اليبوسة على الليونة، وأخذ به الخط العربي المجود، فنياً ووظيفياً، إسماً جديداً هو (الجليل)[٧٢] الذي كان هو المصطلح المبكر الذي أطلق على الشكل الخطي اليابس بعد (الجزم)، وفتح الباب واسعاً لقيام (التحول) أو (الانقلاب) الفني في الخط العربي، متمثلاً في تنوعه أو تمييزه بشكل رئيس إلى "الأقلام اليابسة والأقلام الرطبة"[٧٣]. وهي العملية المعرفية التي سماها بعض فقهاء الخط ومؤرخيه بـ (إصلاح الخط الكوفي)[٧٤].

٦- (إصلاح الخط الكوفي):

يقصد بهذه العبارة "التصرف بالخط الكوفي لإظهار التدوير فيه"[٧٥]، و"ترطيب كتابته" إذ أن "الرطوبة في الخط هي لدونته وريّه، وألاّ ترى من الخارج زواياه"[٧٦].

يقوم هذا الإصلاح على أساس استخراج أو اشتقاق أو توليد أنواع

خطيــة جديدة من الخـــط الكوفي: القديم أو الأصـــل.. الذي تغلب اليبوسة على طبيعته الشكلية صفة عامة، أوعلى أساس قلب الشكل في هذا الخط وتحويله إلى الليونة التي يمكن أن تغلب على الأشكال أو الأنواع الخطية الجديدة التي قد تستخدم بسهولة أكثر في الكتابة على المــواد والخامات المختلفة، والموجهة قصداً إلى أغراض وظيفية جديدة.

ولعل من المفيد أن نشــير هنا الى أن مؤرخي هذا الفن، المحدثين بخاصة، كانوا قد تباينوا فــي تأريخية هذا الإصلاح وفاعليه الروّاد البارزين في إنجازه، إذ كان من أبرزهم على بعض الروايات: الحســن البصــري (ت ١١٠هـ / ٧٢٨م) الــذي عدّه بعض الباحثين المعاصرين "أول من جود الخط، وأنه هو الذي قلب القلم الكوفي إلى الثلث"(٧٧)، وهــو ما لايحتمل لعدة أســباب، أبرزها: إن تجويد الخط لم يزل في بداياته المبكرة جــداً.. وكذلك إبن العميد (أبو الفتح علي بن محمد، ت ٣٦٦هـــ /٩٧٧ م) الذي ذكر بعض الخطاطين بأنه "إخترع تغيرات طرأت على الخط، فحّوله من الكوفي إلى غيره"(٧٨)، وربما يكون ذلك، لكنه غير معروفٍ تاريخياً وفنياً.

ولكــن الحقيقة التي تؤكدها المصــادر العديدة في ذلك تتمثل في اســتخراج الخطاط الأموي قطبة المحرر، لأول مــرة، أنواعاً خطية وصفت بـ (اللينة) نســبياً من الخط (الجليــل) اليابس الكوفي، وهي تلك الأنــواع أو "الأقلام الأربعة"(٧٩) التي اســتخرجها هذا الخطاط من ذلك الخط الجليل الشــامي الذي رجح بعض الباحثين المحققين أنموذجه الفني الأجود آنذاك في كتابات قبة الصخرة(٨٠)، وســماها: الجليل، والطومار، والثلث، والثلثين.

وقد عرفت هذه الخطوط بـ "الخطوط الأصلية الموزونة"(٨١).

وعلى الرغم من أن بعض الباحثين عدّ كلاً من (الجليل) و(الطومار) خطاً واحداً(٨٢)، وهو بلا شــك خط ذو هيئة فنية يابســة في الغالب، فرقت بينهما الوظيفة التي تباينت بينهما في أن الجليل كان يكتب به

علـى العمائر، ويكتب بـ الطومارعلى قطع الورق الكبيرة.. فإنه يمكن القول إن وصف خط الجليل الشامي بأنـه "أبو الأقلام"[٨٣] ربما يؤهل لاستنتاج كونه المصدر الأساس لاشتقاق أغلب أنواع الخط اللاحقة التي صارت تنشأ بصورة تدريجية في تباينها وتنوعها على أساس عاملين إثنين هما :

أولاً: (الوزن) الذي يعنى بقياس سماكة أو عرض القلم أو الخط، مبتدئاً بسقف أعلى هو أربع وعشرون شعرة من شعرات البرذون، لخط الجليل أو الطومار اللذين كانا اكثر تلك الخطوط وزناً وأكبرها عرضاً، وقيست أنواع الخط الأخرى على أساس كسور العدد[٢٤]، فقلم أو خط (الثلثين) بعرض اثنتي عشرة شعرة، و(الثلث) بعرض ثماني شعرات، وهكذا[٨٤].

ثانياً: (درجة اليبوسة أو الليونة) فيها، فكان أن صار الخط الذي يحتوي في بنيته على (المستقيمات) اليابسة بمقدار الثلث، نوعاً من الخط جديداً أطلق عليه إسم خط (الثلث)، وبمقدار الثلثين خط (الثلثين)، وبمقدار النصف خط (النصف)[٨٥].

ومن خط الجليل هذا أو ربما هو نفسه الطومار الذي هو من حيث الشكل "أصغر أنواع الجليل"[٨٦]، وهو بلا شك خط مستقيم ليس فيه تدوير[٨٧] أي إنه يابس مبسوط بالكامل، أو قريب من هذا الشكل الخطي.. كان خط (الثلث) في مراحله الأولى والمبكرة خطاً كوفياً محضاً، أطلق عليه بعض الباحثين: (الثلث القديم)[٨٨]، تمييزاً له عن أشكال الثلث المتطورة لاحقاً على صفة اللين المطلق.. ويبدو كذلك أن خط (المحقق) كان قريب الشبه بخطي (الطومار) و(الثلث القديم) هذين إلى درجة وصفه، بما وصف به هذان الخطان من كون كل منهما : "خط مبسوط"[٨٩] أيضاً.. ولم يخرج خط (السجلات) عن هذا الإطار الشكلي اليابس، إذ كان فقهاء صنعة الكتابة ومؤرخو الخط يرون بانه "لا تُحسن كتابته إلاّ بالقلم المحرّف الكوفي"[٩٠].. وكذلك خط (المسلسل) الذي كانت حروفه كلها متصلة فيما بينها، ليكون أحد أنواع الخط العربي المبكرة في الجمع بين اليبوسة والليونة معاً

فـــي بنية واحدة، وليكون في الوقت ذاته تجســيداً للتحول الفني من اليبوسة الغالبة إلى الليونة المطلقة..

ويمكن أن نستشــهد بقول النويري (شــهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٣م): "وهذه الكتابة العربية، أول من اخترعها على الوضع الكوفي، سكان مدينة الأنبار، ثم نقل هذا القلم الى مكة فعرف بها، وتعلمه من تعلمه، وكثر في الناس وتداولوه. ولم تزل الكتابة به على تلك الصورة الكوفية الى أيام الوزير أبي علي بن مقلة، فعرّبها تعريباً غير كافٍ، ونقلها نقلاً غير شــافٍ، فكانت كذلك الى أن ظهر علــي بن هـلال الكاتب المعروف بإبن البــواب، فكمل تعريبها..."[٩١].. لنقول بــأن الروايات التاريخيــة والعلمية الثابتــة والجديرة بالأخذ والاهتمــام فيمــا يتعلق بهذا التحول في الخط العربي من اليبوســة الغالبــة إلى الليونة المطلقة، تؤكد علــى أن هــذا (التحول الفني) كان قد أنجز تماماً، وبشــكل نهائــي، في بحر القــرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي وما بعده، على أيدي الخطاطين المجودين الرواد: إبن مقلة الوزير (أبوعلي محمد، ت ٣٢٨هـ / ٩٣٩م)، وأخيه (أبوعبد الله الحسن، ت ٣٣٨هـ/٩٤٩م)، وإبن البواب (علي بن هـلال، ت ٤١٣ هـ/ ١٠٢٢م)، وياقوت المســتعصمي (ت٦٩٨هــ /١٢٩٨م)، وربما غيرهم، (ينظر: الشكل رقم - ١١) الذين كان لهم دور حيوي وهام جداً، معرفياً وفنياً ووظيفياً، في صيرورة بناء الشــكل في الخط على أساس عامل آخر جديد، غير الوزن، هــو (النســبة الفاضلة) التي ســاعدت كثيراً في التقليل من اليبوســة في الشكل الخطي وزيادة المرونة فيه لتقبل الليونة الى أعلى درجاتها التي تمثلت في ما أطلق عليه بعض مؤرخي هذا الفن (الخط المنســوب)[٩٢] في مقابل (الخـط الموزون) أو (الخط البغدادي)[٩٣] في مقابل (الخط الكوفي).

ومــن هنا، صارت بنية (الخط العربي) تقوم على ثنائية (شــكلية – وظيفية) تقابلية في منظومتين رئيستين اثنـتين:

١- (الخطــوط الموزونــة) التي تحددت وظيفتهــا تقريباً في ما يتناســب من الاســتخدامات وطبيعة هذه الأنواع والأساليب الخطية

الهندسية اليابسة غالباً، فاقتصرت إستخداماته تقريباً في حدود الكتابة التسجيلية التذكارية على العمارة، والنقود، والمواد، والمصنوعات.. والنحاسية بخاصة، والنسيجية، والجبسية، وغيرها.

٢- (الخطوط المنسوبة) التي تحددت وظيفتها تقريباً في كتابة المصاحف بخاصة، والكتب والوثائق الورقية عامة، وغير ذلك أحياناً.

ويؤشر دارسو الفنون الاسلامية بدايات هذا التحول الفني. الوظيفي منذ القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي.. إذ بدأ يقل استخدام الخط الكوفي في كتابة القرآن الكريم بالكامل، إلاّ عناوين السور التي استمر هذا الخط متبعاً في كتابتها حتى وقت متأخر نسبياً، وحل محله في ذلك تدريجياً خطوط: النسخ[٩٤] بالدرجة الاولى، ثم المحقق، والثلث، وغيرها من (الأقلام الستة)[٩٥].. التي تمّ بظهورها الفني. الوظيفي هذا "انسحاب الخط الكوفي الزاهر من ميدان الكتابة الاجتماعية.. ليرضى بأن يبقى زاهداً ناسكاً قانعاً بسكنى المساجد والمحاريب وزخرفة المصاحف" فحسب.

٧- (الخط الكوفي) مصطلحاً فنياً:

ولا شك في أن هذا الإصلاح أو التحول التجويدي، الشكلي والوظيفي، التدريجي في سيرة هذا الخط قد أدى إلى أن يتحدد شكلاً ووظيفةً ومصطلحاً على نحو آخر.. جديد ومختلف، إذ لم يعد الخط الكوفي، على صعيد المصطلح، يطلق كما كان على الخط العربي بعامة، أو يمثل جانبه التجويدي الأكبر فيه على الأقل. أما على صعيد المعرفة الفنية فقد أصبح التعامل معه محدوداً في ضوء الشكل والوظيفة أحياناً، كما لو كان لوحده "نوعاً من أنواع الخط العربي"[٩٧].

ومن هنا يمكن القول أيضا إنَّ مصطلح الخط الكوفي ذاته صار يعبر، إلى حد كبير، عن أسلوب كتابي شبه عام، قابل للتنوع الشكلي

والوظيفي في الأداء والاستخدام، فعلى الرغم من أن الخط الكوفي كان قد بدأ منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي مسيرة النماء، والتوالد، والتكاثر، والتعدد، في الأشكال والأساليب الكتابية التي كانت ماتزال تحتفظ بخصائص اليبوسة والهندسية والسماكة.. وعلى الرغم من إمكانية القول إنَّ نضج هذا التنوع قد تمثل في استقرار حالة الشكل، على نحوٍ أساس ومميز، في أغلب أنواع الخط الكوفي التي اكتمل عقدها، تقريباً وبشكل عام، في بحر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي[٩٨].. يمكن القول أيضاً إنَّ الحدود المعرفية للخط الكوفي قد إتضحت تماماً من خلال صيرورته مصطلحاً فنياً خاصاً يطلق على الخط العربي ذي الأسلوب الهندسي تماماً في الكتابة والشكل اليابس، الى حد ما، في الصورة.

ولعل بالإمكان تأشير بدايات التسمية في هذا المصطلح الفني الكوفي في غضون القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وربما قبله بقليل، كما يبدو من خلال تسمية الخط الكوفي الذي يعرف اليوم بـ (الكوفي المربع) (ينظر: الشكل رقم -١٢) باسم الكوفي (المعقلي)[٩٩]، كأول مثال على أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني.

٨ - أنواع الخط الكوفي:

إضطربت آراء أغلب الباحثين، القدامى والمحدثين، تصنيف أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني[١٠٠]، إذ لم يوفق بعض هؤلاء الباحثين كثيراً في استقراء هذه الأنواع بدقة وعناية ومنهجية، فبان هذا الإضطراب واضحاً في إحصائها على أكثر من عدد، تراوح القول فيه على سبيل الظن والتخمين والإجتهاد في القراءة والتحليل والتفسير، بين آراء عدة منها:

١- إن عدد أنواع الخط الكوفي تحديداً هو ثلاثة وثلاثون نوعاً[١٠١].

٢- إن عددها هو خمسون نوعاً[١٠٢].

٣ - إن هذا العدد هو أكثر من سبعين نوعاً[١٠٣].

واذا كان هــذا الأمــر كذلــك، فذلك لأن هذه المحــاولات لم تعتمد التصنيــف المنهجي المعياري الذي يمكن القول معــه أيضاً إنَّ محاولات دراســية اخرى أعتمدته فكانت أكثر توفيقاً في المعقولية والقبول، على المستويين العلمي والتطبيقي، في حدود المصطلح الفني للخط الكوفي.

وكان الدكتور إبراهيم جمعة قد انطلق من الوظيفة أو الاستخدام، في تصنيف أنواع الخط الكوفي تصنيفاً وظيفياً واضحاً إلى ما يأتي[١٠٤]:

١ - كوفي المصاحف.

٢ - كوفي التحرير.

٣ - الكوفي التذكاري.

ولكــن كلاً مــن كوفي (المصاحــف) و(التحرير) كان قد انحســر وظيفياً عن الإســتخدام فــي كتابة المصاحف والوثائــق والكتب وما شــاكل ذلك.. إذ اضطلعت بوظيفة كتابة المصاحف والوثائق والكتب وأمثالها مجموعة أنواع الخط العربي اللينة الشــكل، والسهلة الاداء، والأوضح في القــراءة والتعبير.. ليظل (الكوفي التذكاري - وظيفةً) قائماً في الاســتخدام التسجيلي على العمائر، والنقود، والمصنوعات المعدنية، والنسيجية، والخشبية، وغيرها.

إن هــذا الاســتخدام الوظيفي قد أصبح عامــلاً حيوياً مهماً من عوامل تنوع الشكل وصيروته الجمالية والفنية في الخط الكوفي، إذ يمكن القول إنَّ هذا الخط كان قد أصبح، من الناحية الوظيفية، أداةً للتعبير أو الاســتخدام الجمالي العربي الإســلامي الأول في العمارة بالــذات، كمــا أصبح - في الوقت نفســه - المجال المعرفــي المتنامي، باســتمرار، لتنــوع الشــكل في هذا الخــط، من خــلال الإضافات والتحســينات والتزيينــات، الجماليــة والوظيفية أيضــاً، التي صار أهــل هذا الفن ينزعون إلى إدخالها على هذا الشــكل كـ (الترويس) و(التزهيــر) و(التوريق) و(التضفير) وغيرها.. ومن خلال اشــتراك

الخط الكوفي في علاقة جمالية وفنية عضوية وشـيجة مع أشـكال وعناصر جمالية وفنية أخرى.. وهي، تحديداً، (الزخرفة الإسلامية: الهندسية، والنباتية).

وإذا كانت هذه العلاقة الجمالية العضوية بين الخط الكوفي والزخرفة الإسـلامية قد أدت إلى تصور الإثنين فنـاً زخرفياً واحداً[١٠٥] متلازماً في البنية الشـكلية، وفي الوظيفة التعبيرية، سواء من خلال إستخدام الزخرفة عنصراً جمالياً لتحسين البنية الخطية الكوفية، أو من خلال اسـتخدام الخط الكوفي نفسه اسـتخداماً زخرفياً محضاً[١٠٦].. فإن هذه العلاقة قد أسـهمت، أيضاً وإلى حد كبير، في إنشـاء الصيرورة الفنية للخط الكوفي، بذاته، على العناصر الأساسية الآتية:

١ - الهندسـة في بناء شكل الحرف وتشكيل (النص الخطي).

٢ - الزخرفة في هندسة الحرف والنص الخطي.

٣ - التصميم في زخرفة البنية الخطية الكوفية.

وتمثـل هـذه العناصـر مجتمعة أسـاس التصنيـف "العلمي" أو "التقليدي" لأنواع الخط الكوفي، من خلال كونها أيضاً بمثابة القوانين العلمية والجمالية والفنية المحركة للإبداع عند فنان هذا الخط لإنتاج الابتكارات التصميمية المتنوعة في الأبجدية الخطية الكوفية.

وفي سـياق الالتزام بهذا التصنيف الذي يقوم على الوضوح في الفروق الشكلية المجردة والزخرفية، بالدرجة الأولى، بين أنواع الخط الكوفي، وعلى الاسـتخدام الفني أو الوظيفة الجمالية المطلقة لهذه الأنواع.. يمكن اعتماد التصنيف الآتي[١٠٨]:

١ - الكوفي البسـيط: أي القديم الذي سـماه بعـض الباحثين: البدائـي[١٠٩]، أو كوفـي المشـق[١١٠]. ويتصف بكونه مجـرداً من أية إضافة، زخرفية أو لغويـة. مثاله: كتابات المصاحف الأولى، وكتابات قبة الصخرة. (ينظر: الشكل رقم - ١٣).

٢ - الكوفي المروس[١١١]: نسـبة إلى دخول ترويسـات على هامات حروفه المنتصبة أو الواقفة. أمثلته كثيرة في العمائر الإسلامية العائدة إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسـع والعاشـر الميلاديين، وإن كان ظهوره قد حصل قبل ذلك.

٣ - الكوفـي المورق أو المزهر: تتصل فيه الأشـكال النباتية ذات الأوراق أو الأزهار بكيانات الحروف في البداية أو الوسط أو النهاية، لتشكل معها الأشكال العامة لهذه الحروف[١١٢].

٤ - الكوفي المزخرف: وهو الذي تدخل الزخرفة، النباتية بالذات، عليه لمعالجة الفراغات البينية للحروف بصورة عامة، وكذلك لمعالجة الفراغات فيما بين الحروف المنتصبة بصورة خاصة، بملئها بأشكال الزخرفـة التوريقية على العموم. وسـماه بعـض الباحثين في هذه الحالة تحديـداً بكوفي (الفراغ الزخرفي) الذي سـادت أمثلته على عمائر القرن الخامس الهجري / الحادي عشـر الميلادي. أما الحالة الأخرى له فهي التي يسمى فيها بكـوفي (المهاد الزخرفي) الذي تكون أسـطره الكتابية قائمة على أرضية زخرفية كاملة، أي أن الكتابة فيه تكون فوق مسـاحة تغطيها الزخارف النباتية التوريقية، ومن أشـهر أمثلته: الأشـرطة الكتابية الكوفية التي تزين بعض جدران مدرسـة (السلطان حسن) في القاهرة / مصر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي[١١٣]. (ينظر: الشكل رقم - ١٤).

٥ - الكوفـي المضفور[١١٤]: ميزته الشـكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شـاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحسـب فكـرة التضفير وتنوعها اللاّمحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المضفورة على جدران مدرسـة (قرة تاي) في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن السـابع الهجري / الثالث عشر الميلادي. (ينظر: الشكل رقم. ١٥).

٦ - الكوفي المربع[١١٥]: يتصف بخصائص أساسية تميزه عن غيره تماماً، وهي مترابطة ومتكاملة، أبرزها: الاسـتقامة الكلية والمطلقة،

دون أي انحناء أو تقويس، في أشكال حروفه. وبسبب هذه الاستقامة الحادة تغلب عليه الزوايا القائمة بالكلية سـواء في تحديد الحروف أو في تحديد الفراغات البينية لها، مما يجعل شكله العام يبدو عبارة عن خطوط هندسـية واحدة العرض أو السمك.. واحدة المسافة في التباعد والعلاقة بين الحـروف في النص الخطي. وأمثلة هذا النوع مـن أنواع الخـط الكوفي كثيرة جداً على العمائر الدينية في شـرق العالم الاسلامي. (ينظر: الشكل رقم ١٦).

٨ - خاتمة:

لعل عرض الإشكالية المعرفية التي ظهرت في ثنايا بعض الدراسات، الآثارية والفنية بخاصة، لتـداول مصطلح (الخط الكوفي)، وتحليل أسـبابها الرؤيويـة والمنهجية والموضوعية، ومناقشـتها بآتجاه الحل العلمي المناسـب لطبيعة هذا المصطلح الفنيـة وحقيقته المفهومية.. يفيد بأن مسار هذا البحث المتواضع يمكن أن يتوقف عند نتيجة أولى ومباشرة ومترابطة، تتمثل في ما يأتي:

١ - إن الطبيعة الجمالية الهندسية والزخرفية للخط الكوفي تمثل جوهر المفهوم في المصطلح الفني لهذا الخط.

٢ - ويقوم هذا المصطلح الفني للخط الكوفي على تنوعه الشـكلي والوظيفي.

٣ - وإن هذا التنوع يعد أسـاس الصيـرورة والطبيعة الفنية لهذا الخط الكوفي.

٤ - وأخيـراً: إن هذه الطبيعة الفنيـة للخط الكوفي تمثل اتجاهاً جمالياً وفنياً خاصاً ومميزاً في المعرفة الخطية العربية بصورة عامة، وفن الخط العربي بصورة خاصة.

هوامش الفصل الثاني وإحالاته:

[1] تتداول أدبيات فن الخط العربي هذين اللفظين ومرادفاتهما اللغوية الأخرى مثل: في جانب اليبوسة: البسط والغلظة والتزوية، وفي جانب الليونة: التقوير والرطوبة والتدوير والانحناء، بشكل أساس في توصيف خصائص الشكل في هذا الفن.

[2] رمزي البعلبكي (الدكتور): الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص ١٧٣.

[3] يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠)، ص ١٠٤.

[4] انجز الدكتور عبابنة (المرجع نفسه، ص١٢): "دراسة سيميائية تتعلق بعلامات الخطوط، وهي نوع من الدراسات التاريخية المقارنة التي تضع في حسابها أنه يمكن الربط بين شكل الحرف العربي والشكل السينائي والكنعاني، مع الأخذ بعين الاعتبار ان الخط العربي خط رمزي الى أبعد الحدود "، وتوصل الى أن الخط العربي في هذه الفترة "وصل الى هذه المرحلة من الرمزية عبر سلسلة من الحلقات الحضارية التي تحمل سمات الأمم التي كتبت لغاتها قبل العربية بزمن ليس يسيراً"، أي إن العربية أفادت من الجهود الحضارية العظيمة للأمم السابقة، حتى وصل خطها الى هذه المرحلة الرائعة من الدقة"

[5] سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧)، ص ١٤٤.

[6] إبراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار

الفكر العربي، ١٩٦٩)، ص ٦٣.

(٧) يوســف ذنون: قراءة جديــدة في أصل الكتابة العربيــة.. المســند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٨) محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص ٨١.

(٩) يقــول صفوان التل (الدكتور): في تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإســلامية، (عمان، ١٩٨٠)، ص ١٠١: "نجد أن الأساليب النبطية والحجازية والكوفية قد تم إستعمالها في النصف الأول من القرن الهجري الأول" / الســادس الميلادي. وينظرفي هذا الســياق على ســبيل المثال لا الحصر: ناجي زين الدين: موســوعة الخط العربي، دار الشــؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.. وكذلك: الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧)، ص ص ١٠١، ١١٠، ١٩٩.. وكذلــك:: جمعــة محمود كريم و ســلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علميــة محكمة تصدر عن عمادة البحــث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١، ص ص ٤١٤ – ٤٤٥.. وغيرها.

(١٠) ينظرعلى سبيل المثال لا الحصر: بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتابات العربية من الأنباط الى بدايات الإســلام، ترجمة ســلطان المعاني (الدكتور) و فردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤، ص ص ١٨ – ١٩.

(١١) زين الدين: المرجع السابق، ٤ / ٨٤.

(١٢) يرى الخطاط والباحث يوسف ذنون بأن الخط العربي الأول ربما كان قد إنطلق أصلاً من مدينة (الحضر) العربية التي كانت قائمة قبل الإسلام في المنطقة الجنوبية الغربية من محافظة نينوى الحالية بشمال العراق، وكانت قد سقطت على أيدي الفرس الساسانيين عام ٦٢٠ م.. إلى (الأنبار) ومن ثم إلى (الحيرة) وصولاً إلى (مكة المكرمة) قبيل ظهور الإسلام.

ينظر بحثه: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)،١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص ٨.

(١٣) على الرغم من أن نظريات عدة كانت قد حاولت تشخيص الأصل التاريخي المبكر للخط العربي، فما يزال هذا الأصل غامضاً على وجه الدقة واليقين. وقد ردت تلكم النظريات هذا الأصل إلى مصدرين أثنين رئيسين هما (التوقيف) من الله الى بعض انبيائه عليهم الصلاة والسلام، و (الإصطلاح) الذي يفيد بأن هذا الخط هو من وضع الإنسان.

وقد اختلفت مصادر الخط العربي ومراجعه في واضع الخط العربي، وكيف وضعه: إختراعاً من غير سابق مثال.. أم إشتقاقاً من أشكال كتابية أقدم منه.. ؟ وتتراوح المصادر والمراجع القائلة بوضع هذا الخط اشتقاقاً من أصول كتابية أخرى أسبق منه، أو تأثراً بها على الأقل، بين: خط المسند الحميري الجنوبي، والخط السينائي السامي، والخط السرياني، والخط النبطي، والخط الحضري.

(١٤) القلقشندي: المصدر السابق، ج ٣ ص ٤.

(١٥) المصرف: البداءع، مرجع سابق، ص ٣٤.

(١٦) التوحيدي: رسالة في علم الكتابة، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني،

(دمشق، المعهد الفرنسي،١٩٥١)، ص ٣٨.

[١٧] ذنون: المرجع السابق، ص ١٥.

[١٨] جرندلر: المرجع السابق، ص ١٩.

[١٩] حاول الباحث والفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد البحث عن الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، اليابس أوالكوفي المربع تحديداً، في المنجزات الكتابية والأسطورية لحضارات العراق القديمة، السومرية وغيرها. ينظركتابه: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

[٢٠] قاعـدة تعتمد (المربع) وحدة قياس لعـرض الحرف وطوله عند الكتابة، وقد صارت هذه فيما بعد قاعدة التعليم الأساسية في الخط الكوفي بالذات.

[٢١] ينظركتابه: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

[٢٢] ينظـر من كتبه على سـبيل المثال لا الحصـر: الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت) وكذلك: فنون الاسلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت)،.

[٢٣] مرجع سـابق. يرى الدكتورابرهيم جمعة (قصة الكتابة العربية، مصر، دار المعـارف، ١٩٤٧، ص ٢٤) بأن "الخـط المربع الذي ذهب البعض الى أنه خط الكوفة الذي آشتقت منه الأقلام، هواقدم عهداً من الكوفة".

[٢٤] "النسـبة الفاضلة هي نسبة المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن"، بمعنى ان النسـبة في أي شـيءٍ من الأشياء هي كون "طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"، وهي جوهر الاعتقاد الجمالي العربي الإسـلامي إذ ان "أحكم المصنوعات، وأتقن

المركبات، وأحسن المؤلفات.. ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل". ينظر: إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ١ / ٢٠٣، ٢١٧.

(٢٥) جمعة: المرجع السابق، ص ص ١٢٠ - ١٢٣.

(٢٦) ينظر: محمد عبد القادر: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).

(٢٧) ابن منظور: المصدر السابق، ١/١٥٦.

(٢٨) المصدر نفسه، ١ / ١٥٦.

(٢٩) ذنون: المرجع السابق، ص ١١.

(٣٠) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٣١) المصدر نفسه.

(٣٢) كان لتغيير قطة القلم من (الاستواء) الى (الميلان) أثر كبير في التحول الشكلي / الوظيفي للخط من (اليبوسة) الى (الليونة).. ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق / بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، ١٩٨٨)، ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.

(٣٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)،١/١٧٣.

(٣٤) يعني (المشق) المد في الكتابة فعدّه بعض مؤرخي فن الخط أسلوباً في الخط أو نوعاً من انواع الخط، كما يعني ايضاً السرعة

فـــي الكتابة فعدّه بعض الفقهاء مكروهـــا في كتابة المصحف. ينظر: ابن منظور: المصدر السابق، ١٠/ ٣٤٤-٣٤٥.

(٣٥) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣٦) ينظـــر: السجســـتاني: كتاب المصاحف، تحقيـــق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، ١٩٩٥)، ط ١، ١ / ٤٦٥ - ٤٦٦.

(٣٧) للوقوف على أشـــكال خـــط المصحف وصـــوره وطبيعته الكتابية واللغويـــة والقرائية، ينظر: الدراســـة الرائدة والقيمـــة للدكتورغانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢).

(٣٨) جمعة: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣٩) مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٠.

(٤٠) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: إبن دريد: جمهـرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ)، ٢ / ٩١، وكذلك: إبن جني: ســر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م)، ١ / ٤٥.

(٤١) جـــواد علي: تاريخ العرب قبل الاســـلام، (بغـــداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧)، ٧ / ٤٥.

(٤٢) ينظـــر مثلاً: جمعـــة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موســـى / البتـــراء يعود للعصر العباســـي الأول، دراســـات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩، ص ٦٧٠.

[43] يقــول إبــن منظور فــي اللســان (٥ / ١٧٢) أن المهاجرين [وهم مكيون] ســئلوا: "مــن أين تعلمتم الخط، فقالوا: من الحيرة، وســئل أهــل الحيرة: من أين تعلمتم الخط، فقالوا: من الأنبار". وكان " لأهل الحيرة خط الجزم" (البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٣).

[44] البغدادي: كتــاب الكتّاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢، ١٩٧٣، ٤٨.

[45] ناصر الدين أســد (الدكتور): مصادر الشــعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦، ص ١٠١.

[46] لعل أول من أشــار الى هذا التشــابه هو يوســف أحمد: المرجع السابق، ص١١.

[47] نسخ ورسم إبن وحشية كتابه هذا عام ٢٤١ هـ / ٨٦١ م.

[48] تحقيــق: إياد خالد الطباع، مع كتابه: منهج تحقيق المخطوطات، (دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٣)، ط ١، ص ص ١٣٣، ١٧٢.

[49] يروى من طريق إبن عبد البر مرفوعاء الى الرســول الأكرم صلى الله عليه وســلم قال: "أول من كتب بالعربية إسماعيل" قال إبن عبد البر: وهذا أصح من رواية: "أول من تكلم بالعربية إســماعيل". ينظر: السهيلي في التعريف والإعلام.....

[50] إبن وحشية: المصدر السابق، ص ١٣٣.

[51] ابن النديم: الفهرســت، تحقيق رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص ص ١٨ - ١٩.

[52] محمد بن موســى عن علي ابن البصيص الشافعي: شرح قصيدة أبن البــواب في علم صناعــة الكتاب، تحقيق يوســف ذنون، المورد

(مجلة. بغداد)، ٢٠٠١ م، مج ٢، ع ١، ص ١٣٥.

(٥٣) نقـلاً عن: صـلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسـات في تاريخ الخـط العربي منذ بدايتـه الى نهاية العصر الأمـوي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩)، ط ٢، ص ٤٦.

(٥٤) إبن كثير: فضائل القرآن، (المنار، ١٣٤٨ هـ)، ج ١، ص٤٩.

(٥٥) هـي: المكـي، والمدنـي، والشـامي، والعراقي، والإسـماعيلي، والأندلسـي، والعباسي، والبغدادي، والمشـعب، والريحاني، والمجرد، والمصري. ينظر: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩.

(٥٦) القلقشـندي: صبح الأعشـى في صناعة الانشا، تحقيق: محمد حسـين شـمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ٣/ ٥٣. يلاحـظ الدكتور المنجـد (المرجع السـابق، ص ٤٣) علـى ما ذكره القلقشندي بان هاتين التسميتين كانتا قد أحدثتا بعد عصر عثمان، والصحيـح هوأن الخـط الذي كتبت به هـذه المصاحف هو (الخط المدني).

(٥٧) أحمد أحمد يوسـف: الخط العربي وأسـاليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحـث الخط العربي، (مصر، المجلـس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨)، ص ٧٧.

(٥٨) سـيد ابراهيم: الخط العربـي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، مرجع سابق، ص١٢.

(٥٩) ميرعلي الهروي: مداد الخطوط (مخطوط). عرض الدكتور حسين علي محفوظ: الخط العربي في المكتبة الشرقية، المورد (مجلة. بغداد)، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج ٢٩، ع١، ص٩٦.

(٦٠) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٦.

(٦١) محيي الدين سرين (الدكتور): صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ص ٥٧.

(٦٢) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢، ص ٨.

(٦٣) يمكن عد التجليل اول مفاهيم حسن الخط، وهو يقوم على: التكبير في الحجم، والتعظيم في الشأن، والإتمام في البيان. ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٦١ - ٦٣.

(٦٤) ينقل إبن عبد ربه عن الخليفة الراشد علي بن ابي طالب (كرم الله وجهه) قوله لأحد كتاب المصاحف: " اجلل قلمك " ففعل الرجل، فقال الخليفة: " هكذا، نوّره، كما نوره الله ". ينظر: العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢)، ٤ / ١٩٦

(٦٥) المنجد: المرجع السابق، ص ٧٨.

(٦٦) ينظر: بدري محمد فهد (الدكتور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

(٦٧) الزفتاوي: منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تحقيق: هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع / ٤ ن ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٦٨) يوسف ذنون: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥)، ص٦٦. وهناك أمثلة أخرى في هذا السياق، لعل منها كتابة سد معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ / ٦٧٩ م) المؤرخة بسنة ٥٨ هـ / ٦٧٧ م.

(٦٩) الجهشـياري: الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة او٣٨ ن ص ٤٣.

(٧٠) البغدادي: المصدر السابق، ص ٤٨.

(٧١) المصدر نفسه.

(٧٢) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٧٣) الهيتي: العمـدة، تحقيق: هـلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ص ١٩.

(٧٤) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق: الدكتور خليل محمود عسـاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مايس، مج١، ج١، ص ١٢٣.

(٧٥) الهروي: المصدر السابق، ص ٩٧.

(٧٦) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٧٧) سـهيل انـور: الخطاط البغـدادي على بن هلال المشـهور بأبن البـواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سـامي، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨)، ص ٢٠.

(٧٨) محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨)، ص ١٢.

(٧٩) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٠) يوسـف ذنون: فلسـطين موطن ولادة فن الخـط العربي، المجلة العربيـة للثقافة (المنظمة العربية للتربيـة والثقافة والعلوم. تونس)، ع١، آذار ١٩٨٢، ص ١١٧ - ١٢٣.

(٨١) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٢) ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧)، ص٥٩.

(٨٣) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٨.

(٨٤) حنش: المرجع السابق ن ص ص ٦٦ – ٦٩.

(٨٥) البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٤.

(٨٦) احمد الاسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الاداب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف،١٩١٦)، ص ١٩٤.

(٨٧) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(٨٨) يوسف ذنون: خط الثلث والمخطوطات، المورد، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، ص١٠٩.

(٨٩) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(٩٠) ابن المدبر: الرسالة العذراء، نشر زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ٢٤.

(٩١) النويري: نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

(٩٢) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٩٣) إبن خلدون: المقدمة، طبعة باريس، ص٣٣٤.

(٩٤) ديماند: الفنون الاسـلامية، ترجمة احمد محمد عيسـى، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٧٧. ولا بد من أن نشـير هنا الى مصطلح (النسخ) قد تقلب في الدلالة والإستخدام بين: النقل الكتابي للمعنى عند اللغويين، والخط اللين cursive غير اليابس angular في الخط الكوفي وفي غيره عند الآثاريين، ونوع من أنواع الخط العربي التي تعرف بالأقلام الستة عند فقهاء فن الخط العربي وخطاطيه.

(٩٥) الاقلام الستة هي: الثلث، والنسخ، والمحقق، والريحاني، والرقاع، والتواقيع. ينظر: (اقلام سـته) في: الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩)، مج ٢، ص ص ٢٧٦ - ٢٨٠.

(٩٦) احمد: المرجع السابق، ص ١٣.

(٩٧) ذنون: قديم وجديد في اصل الخط، مرجع سابق، ص١٥.

(٩٨) يوسـف ذنون: منظور نشـأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشـؤون الخط العربي. دبي)،٢٠٠١، ع ٣، س ١،، ص ٦.

(٩٩) إبـن محمد الكاتب: لمحة المختطف فـي صناعة الخط الصلف، تحقيـق: هيا محمد الدوسـري، (الكويت، مؤسسـة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ص ٨٠.

(١٠٠) تباينت إسـهامات دارسـي الفنون الاسـلامية في تسمية أنواع الخط الكوفـي تباينات واضحة فـي إعتماد التسـمية المكانية مرة مثل: الكوفي، والشامي، والاندلسي، والقيرواني، والنيسابوري، وغير ذلـك.. وفي اعتماد التسـمية التاريخية السياسـية مرة اخرى مثل الكوفي: الفاطمي، والايوبي، والمملوكي، وغير ذلك.

(١٠١) تركـي عطية الجبـوري: الخط العربي الإسـلامي، (بيروت /

بغداد، دار التراث الإسلامي / دار البيان، ١٩٧٥)، ص ٧١.

(١٠٢) الاسكندري وزميله: المرجع السابق، ص ١٩٤.

(١٠٣) يذكر الخطاط هاشم محمد البغدادي (ت ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) في حوار معه، منشور في جريدة الفكاهة البغدادية، العدد ٧٢ / ١٩٦٨، ص ٨، بأن " للخط أثني عشر نوعاً رئيسياً، وفروعها ثمان وأربعون. ومن هذه الخطوط: الخط الكوفي، وله أثنان وسبعون نوعاً.

(١٠٤) جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(١٠٥) احمد: المرجع السابق، ص ١٨.

(١٠٦) يعد بعض الباحثين الخط الكوفي عنصراً زخرفياً (الزخرفة الكتابية / الخطية) شأنه في ذلك شأن الاشكال الهندسية (الزخرفة الهندسية) والاشكال النباتية (الزخرفة النباتية) والاشكال الحيوانية والادمية وغيرها (ينظر: حسن: الفنون الزخرفية، مرجع سابق، ص ١٤٤ - ١٧٣)، وربما يكون ذلك صحيحاً الى حدٍ ما لاسيما وان الخط الكوفي، بأغلب انواعه، كان قد استخدم استخداماً تزيينياً، ومعمارياً كذلك، في تشكيلات فنية / جمالية أوحت إلى بعض الباحثين عدها نوعاً من انواع الخط الكوفي سماه كوفي (التشكيلات الفنية) (ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٦).

(١٠٧) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ - ١١.

(١٠٨) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ - ١١. وكذلك: ناجي زين الدين المصرف: بدائع الخط العربي، (بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ط ١، ص٤٥١. وكذلك: ذنون: المرجع السابق، ص ٦.

(109) محمـــد باقر الحســـيني: الخط على العملـــة الاتابكية، الاقلام، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢، ص ١٨٢.

(110) حسن: المرجع السابق، ص ١٣٣.

(111) ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(112) حسن: فنون الاسلام، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(113) ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(114) المرجع نفســه. وينظر كذلك: الحســـيني: المرجع الســـابق، ص ١٨٢.

(115) ينظر: مأمون لطفـــي الصقال: مبادىء الخط الكوفي التربيعي، حروف عربية، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤، ص ص ٤ – ١٢.

الفصل الثالث

البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني

البديع المنسوب
وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

حفلت مصادرالكتابة العربية ومراجعها المختلفة في الرؤية واللغة والمنهج بالإشــارة الى الانقلاب الفني للخط العربي من الشكل الذي كان مقيداً باليبوسة الغالبة الى الشكل المتحررنسبياً بالليونة.

وقــد تباينت أغلب هذه المصادر والمراجع في وصف هذا الانقلاب من جهة، وفي وصف طرفيه الرئيسين من جهة أخرى.. فقد أطلقت على هذا الانقلاب، فضلاً عن الانقلاب نفسه أو القلب، مصطلحَي: التحول، وإصلاح الخط الكوفي. وأطلقت على شــكلي أو جنسي أو أسلوبَي الخط العربي اليابس واللين ثنائية وصفية / إسمية متقابلة على مصطلحات: المحقق والمطلق، الموزون والمنسوب، المبسوط والمقور، الكوفي والثلث أو النسخ.

وفي هذا السياق، يمكن القول: مثلما كان لمصطلح (الخط الكوفي) اســتحواذ بالتسمية على كل أشكال الخط العربي التي تغلب اليبوسة عليها من أنواعه المختلفة نسبياً، وبخاصة في تأريخه الفني المبكر.. كان لعبارة (الخط البديع المنســوب) مثل هذا الاســتحواذ الوصفي المبكرعلى أنواع الخط اللينة.

ولكن هذه العبارة الوصفية، غالباً، ربما كانت الأصل في إشكالية المصطلح الفنــي لأنواع الخط العربي اللينة المبكــرة أو الأولى، على صعيد المفهوم والتسمية بخاصة.. وعلى صعيد تطور المعرفة الخطية العربية بعامة.

٢- البديع..:

٢- ١. المعنى والدلالة:

قيدت اللغة العربية المعنى في فعل (البدْع) بالإنشاء والبدء والحدوث، فلا يكاد معنى (البديع) العام يخرج عن وصف الشيء حديث النشأة واولها، أو هو الشيء " المحدث العجيب ".. الشيء الذي يختَرَع لا على مثال سابق[1].

ولعل هذا المعنى هو الذي جعل من (البديع) إسماً واسع الدلالة على كل أول وجديد، فجاء (البديع) إسماً من أسماء الله الحسنى لكونه الأول قبل كل شيء، وهو خالق الأشياء ومحدثها على غير مثال سابق. وكان (البديع) يطلق، وصفاً أو إسماً، على كل جديدٍ عجيب مبهرٍ من الأشياء، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هو قصر (البديع) المغربي الشهير بهندسته وبنائه الذي دام زهاء خمسة عشر عاماً[2].

وقد جرى الاصطلاح بـ (البديع)[3] علماً بلاغياً جامعاً لأساليب تزيين الكلام وتحسينه بعد تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة. وكان أبو الفرج الأصفهاني (ت ٢٤٤هـ / ٨٥٨م) أول من أطلق هذا المصطلح، أطلقه على الصور الشعرية البيانية، وقد طورعلماء اللغة العربية الأوائل كالجاحظ (ت ٢٥٥هـ – ٨٦٨م)، وعبد القاهر الجرجاني وسواهما البديع مصطلحاً فنياً يطلق على فنون البلاغة المختلفة التي كان منها (البديعيات) التي هي القصائد المنظومة في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويمكن أن ننطلق من هنا إلى القول: إن البديع – بوصفه لفظاً لغوياً مجرداً أو مصطلحاً محدداً – كان مفهوماً متحرك الدلالة، حتى صار لفظه يطلق إسماً، أو يخلع صفة في مجالات عديدة: دينية، ومعرفية، وفنية، وغيرها..

وكان من هذه المجالات: فن الخط العربي، الذي دخل لفظ (البديع)

لغته المعرفية، محاولاً الاستقرار في جمهرة مفردات مصطلحه الفني، ولكنــه ظــل لفظاً قلقاً بين كونــه صفة عابرة أو اســماً ثابت المبنى والمعنــى، إذ تعددت دلالاته الخطية، وتضاربت الآراء في ما يمكن أن يكون عليــه (البديع) من الطبيعة اللغويــة أو الاصطـلاحية، وفي ما يمكن أن يحمل من معنى، أو أن يؤدي من دلالة في هذا المجال.

٢-٢. (البديع) في الخط العربي:

تكشــف محاولة تتبع أثر لفظ (البديــع) في أدبيات هذا الفن عن وروده فــي عبارات على شــاكلة: (الخط البديع المنســوب) و(الخط البديع) و(بديع الخط).

وعلــى الرغم من وضــوح المعنى والدلالة في هــذه العبارات التي ترجح فيها اللغــة على الاصطلاح، إذ لا يتعدى هذا اللفظ في معناه وفي دلالته ما يكون عليه هو نفســه في اللغة والأدب والبلاغة وغير ذلــك من معنى الحداثة والجــدة، ومن دلالة علــى الجودة والملاحة والإتقان والجمال والكمال في الأداء والأثرالخطي.. ليشــير بالتالي إلى معنى (حسن الخط) ودلالته.

ولذلك، يصعب أن نقرر (البديع) ههنا اســماً مصطلحياً يدل على مفهــوم بعينــه، ولكننا نقول حين لا تكون لدينــا مندوحة عن الأخذ بالاصطلاح هنا: أن لفظة البديع تشــير، في أحســن أحوال المعنى والدلالة، إلى ما يعرف لدى أهل فن الخط بـ (الخط المنسوب).

كان طــاش كوبري زادة (أحمد بن مصطفــى، ت ٩٦٨هـ/١٥٦٠م) أول من أطلق هــذا اللفظ في وصف أعلام الخط الأوائل: ابن مقلة الوزيــر (ت ٣٢٨هــ / ٩٤٠م)، وابــن البواب (ت ٤١٣هــ / ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨م) جميعاً دون تفريق، بأنهم: "أصحــاب الخط البديع المنســوب"[٤]، ويميز طــاش كوبري زادة ابن

مقلة الوزير من بـين هؤلاء الأعلام بأنه " أول من كتب الخط البديع المنسـوب"[٥]. وقد نقل حاجـي خليفة[٦] (مصطفى بـن عبدالله، ت ١٠٦٧هـ / ١٦٥٦م) ذلك كله عنه بالنص دون زيادة أو تفسير.

وإذا كان لا بـد من تفسـير لورود لفظة (البديع) هذه في سـياق هذه العبارات، فالتفسـير الذي نراه هو إمكانية دلالتها على مستوى من مسـتويات الخط المنسـوب: جودة في الأداء وحسناً في الشكل، بحيث يمكن أن تتدرج مستويات الأداء والشكل في الخط دون البديع وفوقه.

وربما كان هذا هو التفسير الذي قصده الشيخ اللغوي أحمد رضا (ت ١٣٢٢هــ / ١٩١٤م)، وهومن أوائل الباحثين المحدثين في الخط، بدلالــة البديع في نصــوص حاجي خليفة ومصدره السـابق: طاش كوبري زادة، ولا سيما النص الذي يصف ابن مقلة بأنه (أول من كتب الخط البديع المنسوب).

وإذا كان الشـيخ رضا قد فسـّر (البديع) هــذا بأنه هو: "الخط النسخي الشـائع [اليوم]، وذكر ابن مقلة الوزير بأنه هو الذي سماه الخط البديع"[٧]..

ولعله من هنا، جاءت هذه الإشـكالية المعرفية في حدود المصطلح الفني في ما بين (البديع) و(النسخ) في الخط المنسوب بدايةً، وفي المعرفة الخطية كلها نهايةً، لا سـما وإن لفظ (النسخ) متعدد المعنى والدلالة:

٢-٣. إشكالية (البديع):

تعاملـت كثرة من مراجع الخط العربي مع لفظ (البديع) على أنــه مصطلح فني محدد الدلالة على مادة معينة من مواد فن الخط العربـي، وبخاصة على "قلم أو خط النســخ المأخــوذ من الجليل أو الطومار"[٨] الذي كان شـائعاً طوال القرن الثالث الهجري / التاسـع

الميلادي باعتباره مظهراً من مظاهر الكتابة المتقنة على وفق الرسوم والقوانين" إلى أن نبغ الوزير ابن علي بن مقلة في مطلع القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي فأطلق على قلم النسخ اسم: البديع"[٩].

ويفهـم مـن هذا، ومما ذهب إليه بعـض الباحثين المعنيين بهذا الشأن: أن أولوية التسمية كانت للفظ البديع على لفظ النسخ، لاسيما وإن أغلب مراجع الخط الحديثة تبدو متفقة على نظرية تسمية خط النسـخ بالبديع، ولم يبدُ بينها من خلافٍ واضح سوى في نسبة هذه التسمية إلى مصدرها الأول، فقد اتجهت هذه المراجع في تعيين هذا المصدر اتجاهين اثنين:

الأول: يذهب في نسـبة هذه التسـمية إلى ابن مقلة الذي ابتكرخط النسخ وسماه (الخط البديع). وهذا هو الاتجاه الرئيس.

الثانـي: يذهـب إلى أن ابن مقلة هو الـذي ابتكره ولكن ابن البـواب هو الذي طوره وهذبه، وهو الذي "أسـماه القلم البديع"[١٠]. وربمـا كانت فاتحة هذا الرأي على يد المستشـرق رايس D. S. Rice في تحقيقه الرائد لمصحف إبن البواب الشهير[١١] .

وعلى الرغم من كثرة ما يتردد (لفظ البديع) في مراجع الخط الحديثـة، فإن أحـداً من أصحابها لم يحـاول الخوض في تفاصيله الفنيـة أو التاريخية مثلما حاول المستشـرق الألماني أريك شـرويدر Eric Schroeder في بحثه الرائد الموسـوم بـ (مـا هو البديع..؟)[١٢] الذي خلـص فيه إلى أن (البديع) خط ابتكـره ابن مقلة من تطويره لأحد الخطوط الكوفية المشـرقية أو الإيرانيـة بخاصة، ولكنه ليس بكوفي. ويذهب شـرويدر الى أن ابن البواب أعطاه شكلاً محدداً ذا ليونة قريبة من ليونة خط النسخ، وهو ليس بخط النسخ، وبهذا يكون (البديع) شكلاً انتقالياً بين الكوفي اليابس والنسخ اللين.

وقد انطلق شرويدر في افتراضه هذا مما ذكره حاجي خليفة عـن البديع، وحـاول إثبات هويته مما ذكره ابن النديم في فهرسـته

عـن الخطوط الكوفية، وبالأخص منها: (القيراموز)[١٣] الذي اشـتق منه (خط العجم) بتعبير ابن النديم، وهو الخط الذي سماه شرويدر (الخط الأعجمي) ورجح شـيوعه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي خطاً رسـمياً الحاكم في ظل الخلافة العباسـية، ثم أرى أن هذا الشكل من الخط الأعجمي هو (خط البديع)[١٤]، (ينظر: الشكل رقم ١٧) الذي حل بشـكل مفاجئ وغامض محل الكوفي، ثم أفسـح المجال أمام خط النسـخ ليأخذ مكانـه[١٥]، على الرغم من أن الخط الكوفي ظل يسـتخدم في النقوش المعمارية وبعض المصاحف وبعض الوثائق.

بيد أن انتقالية (البديع) بين اليبوسة والليونة كانت أهم خصائصه الفنيـة التـي أدت به إلى عدم امتلاك هوية فنية مميزة في الشـكل والأداء، يمكـن أن يعـزى بها هذا الشـكل من الخـط إلى مجموعة (الخطـوط الموزونـة)[١٦] أو مجموعـة (الخطوط المنسـوبة). ولعل ضياعـه الفني - الوظيفي المذكور هنا كان أو جعل أبرز إشـكالياته المصطلحية تكمن في معرفة وضعه وفي تسميته، وربما كان ذلك هو السبب، عند شـرويدر على الأقل، في اختفاء هذا النوع المحتمل من أنواع الخط.

وكانت المستشرقة الألمانية آن ماري شيمل Schimmel قد عارضت افتراض شـرويدر هذا، ونفت أن يكون أمر (البديع) كما رأى هو[١٧]، دون أن تقدم أي دليل على نفيها هذا، بل ودون مناقشة منها، عميقة أو عابرة لرأي شرويدر الذي تنفيه.

وربمـا لذلك، يمكن القول بأن بعضاً من الباحثين في هذا المجال إنطلقـوا من فرضية شـرويدر هذه في الاصل الكوفـي للبديع إلى القـول إنَّ (البديع) مـن نوع الكوفي القيرواني، الذي تمت تسـميته عنـد هذا البعض بـ (الكوفي البديع)، وهي تسـمية تبدو لنا يتيمة فقيرة لا تصمد فنياً وتاريخياً أمام حيثية (الكوفي القيرواني) بوصفه مصطلحـاً فنيـاً ملتزماً في البحث العلمي المتعلـق بالخط، لأن هذا (الكوفـي البديع) لا يخرج في شـكله وفي وظيفتـه وفي تاريخه عن

إطار الشـــكل القيرواني المذكور[18] (ينظر: الشكل رقم - ١٨).. تطور بتخلصه من كثرة الزخرفة إلى الاعتدال فيها مع البساطة في الخط منذ بـدأ خطاطو"صنهاجة" يميلون منذ القـــرن الخامس الهجري / الحادي عشـــر الميلادي إلى تبني أســلوب جديد، يقـــوم على المقابلة بين الاســـتدقاق والاستغلاظ في الشـــكل، أي: أن دقيقه دقيق جداً، وغليظه غليظ جداً، في كتابة المصاحف الإفريقية (التونســـية)، كما هو الحـال، على ســبيل المثال لا الحصر، في أشـــهرهذه المصاحف، وهو المصحف المعروف بـ (مصحف الحاضنة) المكتوب حوالي ٤١٠هـ / ١٠١٩ م، بخــط (علي الوراق) (ينظر: الشـــكل رقم. ١٩)، وســـمي هذا المصحف بهذا الاسم نسبة إلى السيدة فاطمـة.. حاضنة المعـزبن باديس الصنهـاجي (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م).

٢- ٤. (البديع) ليس (النسخ):

وعـــوداً علـــى ذلك النص المشـــكل أو الذي ربمـــا كان وراء هذه الإشكالية المعرفية للبديع والنسخ وعيرهما، يتوجب هنا النظر بإنعام الى القصد الذي أراده الشيخ رضا أحمد من هذا النص الذي لايبدو لنا مقصوده بـ (الخط النســـخي) هنـــا.. إلاّ (الخط اللين) الذي كان معروفاً قبل ابن مقلة[19] تمييزاً له عن الخط اليابس، ولم يقصـد من ذلك (خط النســـخ) الذي نعرفه بوصفه نوعاً من أنواع الخط الفنية (ينظر: الشكل رقم. ٢٠) ينسب اختراعه الأول إلى شقيق الوزير ابن مقلة: أبي عبدالله الحسن بن مقلة[20] (ت ٣٣٨ هـ / ٩٤٩م).

ولعـــل مـــا يجعـــل هذه المقاربـــة النقدية تؤكد ذلـــك.. هو أن لفـظ (النسخ) منشطر المعنى في اللغة المعرفية للكتابة والخط، على الدلالات والفهوم الآتية:

١- النقل الكتابي. الحرفي للمعنى[22].

٢- الخط اللين المختلف عن الخط اليابس[٢٢].

٣- نوع خاص أو معين من أنواع الخط الستة الاساسية المعروفة عنـد أهل الخط (الأقلام الستة)، وهي: المحقق والثلث، والنسخ والريحان، والرقاع والتواقيع[٢٣].

٤- النسخ هو الكتابة أو الخط بصورة عامة، فهناك "النسخ في شكله الكوفي المقور لأول الإسلام، والنسخ في الصورة التي نقله اليها الكتاب المحسنون، ولا سيما إبن مقلة وإبن البواب.."[٢٤].

إن لفظ (النسخ) ذا المعاني والدلالات المتباينة في المعرفة الخطية العربية يجعل من مصطلح (النسخ) الخطي الفني إشكالية مفهومية، ربما تحتاج هي الى حل علمي سليم، ربما جعل الخطاط والباحث يوسف ذنون[٢٥] يعارض نظرية التسمية المتبادلة بين البديع والنسخ، أياً كان اتجاهها، جملة وتفصيلاً، ونبه غير مرة، على أن نظرية إطلاق تسمية خط أو الخط البديع على خط النسخ لا أساس لها من الصحة، فما هي إلا استنتاج (خاطئ) وقع فيه أحمد رضا، ولأنه من الذين كتبوا عن الخط في وقت مبكر من العصر الحديث، فقد تابعه من جاء بعده دونما تدقيق لما كتب، فكلمة (البديع) لا تفيد هنا أكثر من معناها اللغوي القائم على كونها صفة محضاً.

ومن الممكن أن يستقر الرأي بأنه ليس لـ (البديع) هنا أي معنى اصطلاحي مميز يمكن أن يجعلها تعمل خارج إطار اللغة الوصفية لروعة (الخط المنسوب).

٣- الخط المنسوب:

وإذا كان لفظ (البديع) هذا وصفاً دالاً على الجدة والملاحة والحسن والروعة في (الخط المنسوب)، ولم يكن إسماً . مصطلحاً يدل على نوع من الخط بعينه، نسخاً كان أو غيره.. فإن لفظ

(المنسوب) هنا لا يختلف كثيراً عن ما هو عليه (البديع) من الإشكالية في القصد والدلالة، والذي يبدو، في ضوء أبسط مراجعةٍ نقدية أو تحليل له في هذا السياق، أنه لا يعدو أن يتجاوز (البديع) في كونه وصفاً لغوياً محضاً، نسبياً، الى أن يكون وصفاً جمالياً معيارياً، يمكن عده وصفاً معرفياً محدوداً بحدود (النسبة) و (التناسب) وغيرهما مما يعطيه صفة مصطلحية معينة.

وعلى الرغم من هذا التباين الدلالي النسبي في ما بين كلٍ من (البديع) و(المنسوب).. يظل الإثنان وصفين متتابعين، لغوياً، لـ (الخط).. يقوم الوصف الأول منهما في حقيقته على اساس الثاني، أي إن (المنسوب) هو الأصل لكلا الوصفين، فالخط كان بديعاً لأنه منسوب في الأصل.

٣-١. إشكالية (المنسوب):

ولكن إشكالية (المنسوب) المفهومية تبدو أكثر تعقيداً من الإشكالية المفهومية لـ (البديع)، فقد تباينت مصادر الخط العربي ومراجعه في بيان معنى (المنسوب) بين الأقوال الآتية:

١ - "الخط المنسوب يعني كونه منسوباً إلى كاتبه المجيد"[٢٦].

٢ - "قال بعضهم: إن السين يجب أن تكون مثل أسنان منشار النجار. ومن الخطأ أن يقال إن الخط مأخوذ من ذلك. بل إن كل حرف له نسبة بآخر، طبقاً لخطوط الأساتذة المتقدمين مثل ابن البواب وابن مقلة"[٢٧].

٣ - تسمية "الأقلام المنسوبة الى الكسور "كالثلث والثلثين والنصف وغيرها، على أساس" أن الأقلام كلها، تأخذ من الخطوط [lines] المستقيمة والمستديرة نسباً مختلفة، فإن كان فيه من الخطوط المستقيمة الثلث سمي الثلث، وإن كان فيه من الخطوط

المستقيمة الثلثان سمي قلم الثلثين"[٢٨].. أو إن "هذه الأقلام منسوبة من نسبة قلم الطومار في المساحة، وذلك أن قلم الطومار الذي هو أجل الأقلام.. مسحة عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه: وهو ثمان شعرات، وقلم النصف بمقدار نصفه: وهو آثنتا عشرة شعرة، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه: وهو ست عشرة شعرة"[٢٩].

٤ – المنسوب على أساس "تناسب الخط في أشكاله الهندسية المتقنة المجودة"[٣٠].

وربما جاءت هذه الإشكالية المفهومية للفظ (المنسوب) هنا في وصف (الخط) من تعدد (معاني النسبة) وتباينها في ما بين كلٍ من علماء (الهندسة) التي كانت مقولاتها وقوانينها أساس التحول المعرفي. الفني للخط العربي من (الموزون) الى (المنسوب).. وعلماء الرياضيات والمنطق واللغة أو النحو تحديداً، على الرغم من أن الجميع تقريباً يتفقون على معنى عام لها، لا يكاد يخرج عن أنها: "نوع من الإضافة"[٣٢].

٣-٢. التناسب.. هندسة الجمال في الخط:

على الرغم من التباين اللغوي المعروف في مايخص أصالة اللفظ العربي لـ (الهندسة) وتعريبها المستحدث في بناء الكلمة ومعناها المحدود، وعلى الرغم من حداثتها في المعرفة العربية الإسلامية، التي كانت بحدود القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. أعطى العرب المسلمون الهندسة دلالات فلسفية وعلمية وفنية تنفتح على ماوراء هذا المعنى اللغوي المحدود، إذ صاغ العلماء العرب المسلمون رؤية مفهومية شمولية للهندسة، تتصل بالحكمة، وتعمل في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية: النظرية والعملية، إذ تبدو الهندسة بمثابة قاعدة التوفيق التي تنتظم في العلوم والمعارف والآداب والفنون والصنائع لتحقيق

هذه الحكمة فيها، وبذلك يمكن فهم الهندسة على أنها ليست العلم المجرد لقياس المقادير حسب، بل هي أيضاً القوانين والمعايير التي تنظم الأشياء والأعمال والأمور والأفكار، وهي كذلك: كل إنتاج أو إبداع متقن وفق هذه القوانين والمعايير الهندسية.. من أشكال وأعمال وأفكار ورموز ومصنوعات ومسموعات ومبان وغير ذلك.

وربما لذلك كله، عد مصنفو المعرفة العربية الإسلامية الهندسة واحداً من أهم أربعة علوم أساسية، هي:علم العدد، والهندسة، والموسيقى، والهيئة.. وصنفوا (علم الهندسة) هذا إلى: علم عقلي نظري و آخر حسي عملي[٣٢].

وقد دخلت المعرفة الهندسية أصلاً في التحول المعرفي. الفني للخط العربي من الموزون إلى المنسوب، أو يمكن القول إنّها كانت سبباً وجيهاً في هذا التحول، حتى صارت (قوانين الهندسة) المتعلقة بالنقطة والخط line والسطح والجسم وغير ذلك، من أصول المعرفة الخطية العربية التي انتقلت فيها الشروط الجمالية للخط كالحسن والجودة والقوة والبيان، من (الوزن) القائم على الشعيرة والشعرة والدانق والقيراط غيرها الى (التناسب) على وفق العلاقات الرياضية للخطوط lines والأوضاع والأشكال الهندسية. وربما لذلك صار (الخطاط)، بوصفه مجود الخط وصاحب تحسينه، يعرف بـ"المحرر الحاذق المهندس"[٣٣].

إن الأخذ بمقولات الهندسة وقوانينها صار من أولويات المعرفة الخطية العربية. ولعل أولى هذه المقولات وأهمها: (النسبة) التي بها وعلى أساسها كان (التناسب) هندسة الخط العربي الرياضية - الجمالية.. لا سيما وإن كلاً من علماء الهندسة وفقهاء الجمال، العرب والمسلمون، يجتمعون على مفهوم متماثلٍ تقريباً لمصطلح (النسبة)، فهي عند علماء الهندسة: "إضافة في القدَر بين عِظَمَين من جنسٍ واحد"[٣٤].. وعند علماء الجمال: العرب والمسلمين، "دالة

على الإعظام.." وهو مصطلح مــن مصطلحات علم الجمال العربي الإســـلامي، اخترعــه الفارابي[٣٥]، مثلمــا إخترع غيره مــن العلماء مصطلحات: القبول والميل والاستحســـان والإعجاب والرضا والفتنة واللذة والهيبة وغيرها بنفس المعنى في التعبيرعن العلاقة بين الجميل ومدركه أو عن أثرالجمال في ناظره أو سامعه أو متخيله.

إن نظرية الجمال العربية الإســـلامية تســـتند، باختصار، إلى مقولات: الكمال والتمام، و العدد والتناســـب، والقبول والاســـتجابة. وتمتاز الأشـياء في هــذه النظرية بما يمكن أن نســميه: النســبية الجمالية الخاصة، إذ أن "لكل شــيءٍ كمال يليق به، وقد يليق بغيره [كمـــال] ضده، فحســـن [جمال] كل شــيءٍ في كمالــه الذي يليق بــه"[٣٦]. ولذلك، فإن بناء الجمال وصناعته تقومان، بالدرجة الأولى، على التناســب، إذ "يعمل الصناع والحذاق [ومنهم الخطاطون مثلا] مصنوعاتهم مــن الأشــكال والتماثيل والصور [بمــا فيها الخطية] مناســباتٍ : بعضها لبعض، في التركيب والتأليف والهندام"[٣٧].. إذ أن "أحكم المصنوعــات، وأتقن المركبات، وأحســـن المؤلفات: ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل"[٣٨].

وكانت (النســبة) في النظرية الهندســية - الجمالية لفن الخط العربي ذات خصوصية معينة في قياس الشــكل المتناسب أو المنسوب للحرف. وتقوم هذه الخصوصية على (الفضل) الذي هو مفهوم قيمي عربي إسلامي يفيد الزيادة في كل شيءٍ حسـن من جمال أو خير أو رزق أو غيــر ذلك. ومن هنا، عرفت هذه النســبة في أدبيات الجمال العربية الإســـلامية بعامة، وفي أدبيات فن الخــط العربي بخاصة، بـ(النسبة الفاضلة).

و "النســـبة الفاضلة: هي المثل، والمثل والنصف، والمثل والربع، والمثل والثمن" أي أن هذه النســـبة في أي شيء من الأشياء هي كون" طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"[٣٩].

وقد استخدم فقهاء فن الخط العربي هذه (النسبة الفاضلة) في قيام (حسن الخط) على أساس أن "الخط الحسن: كل ما جمع ما يليق به من.. تناسب الحروف، وتوازيها، وآستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها"[٤٠].

واعتمدوا لتناسب أشكال الحروف كلها: تناسب شكل حرف الألف على مقدار (١ : ٨) نسبة فاضلة في ما بين عرضه وطوله[٤١]، ومقدار (١ : ٧) نسبة أفضل[٤٢].. وبوضع حرف الألف هذا قطراً لدائرة مفترضة، تجري عملية بناء التناسب في كل أشكال الحروف الأخرى على أساس العلاقة المتناظرة في التناسب لما بين قطرالدائرة ومحيطها المتمثل في حرف الألف (ينظر: الشكل رقم ـ ٢١). وعلى هذا الأساس عدوا "أحسن الخط: المنسوب".

هوامش الفصل الثالث وإحالاته:

(1) ينظر: إبن منظور: المصدر السابق، ١ / ٣٤١-٣٤٢.

(2) ينظر: جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨، ص ٢٨٠.

(3) ينظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ١/٣٨٣.

(4) طاش كوبري زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ترجمة و تحقيق: كامل كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ت، ١/٨٣، ٨٤، ٨٦،٨٥.

(5) المصدر نفسه، ١/٨٣.

(6) حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (مصورة بالأوفيست) مكتبة المثنى، بغداد د.ت، ١/٧١١.

(7) أحمد رضا (الشيخ): رسالة الخط، مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤ م، ص ١٦.

(8) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

(9) محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

(10) ناجي زين الدين المصرف: مصور الخط العربي، ط٢، مكتبة

النهضة، بغداد ١٩٧٦، ص ٣٢٣.

(11) D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty, Dublin 1955,p 24

(12) Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, Uni. Of Michigan, New York, 1968, Vol.4, pp. 232 – 248

(13) ظل لفظ (القيراموز– الذي أشــار ابن النــديم إلى أنه نوع من أنواع الخطــوط الكوفية كان العجم بخاصة يكتبون به) مجهولاً على الرغم مــن محاولات بعــض الباحثين المحققــين المعاصريــن التحري عنه ومعالجته من النواحي اللغوية والآثارية والفنية.

ولكــن تلك المحاولات لم تســفر إلاّ عن كون لفظة (القيرا موز - بالقــاف) هــذه ربما هي (فيراموز. بالفاء) معربة عن (بير أموز) الفارســية الأصل التي تعني الســهل، وقد ظل هذا الخط غير معلوم الشــكل يقيناً ولكن التخمين قد اتجه إلى عده نوعاً من أنواع الخط الكوفي يتســم بحروف مستغلظة الشــكل موصولة بخطوط شعرية دقيقة،تبدو أشــكاله النهائية وكأنها مكسرة بما يشبه أشكالاً خطية كتبت بها كتب إيرانية يعود تاريخها إلى القرن الرابع الهجري،وأطلق الباحثون المعاصرون على خطوطها تسميات من قبيل: الكوفي بقالب إيراني، أو الكوفي الشرقي، وهكذا.

(ينظــر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة الدكتــور محمــد التونجــي، ط١، دار طلاس للدراســات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣، ص ١٢٥ – ١٢٩).

(14) Schroeder: op.cit,p.٢٣٩

(15) Ibid.,p.٢٤٢

(١٦) الوزن في الخط: قياس عرض القلم الذي يكتب به الخط، فتنوعت الخطوط على وفق اختلاف قياس الأقلام التي تكتب بها، فأطلق مصطلح (القلم) بذلك على نوع الخط، كأن يقال: (قلم الثلث) أي (خط الثلث) وكان الوزن في قياس نوع الخط يعتمد على (شعرة البرذون) التي هي أول وحدة استخدمت في قياس وزن الخط.

(١٧) Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, London ١٩٩٠, p ٧

(١٨) محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

(١٩) القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨٢١هـ / ١٤١٨ م): صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧، ٣/ ١١.

(٢٠) المصدر نفسه، ٣/١٢.

(٢١) أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

(٢٢) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الموصل – ماضيه وحاضره، ط١، مركز دراسات الموصل بجامعة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

(٢٣) ينظر: حاجي خليفة: المصدر السابق، ١٧٧١ /١.

(٢٤) الأثري: المرجع السابق، ص ٥٠.

(٢٥) يوسف ذنون: (أ) الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع/ ١٦١

- نيسان ١٩٧٢، ص ٢١. (ب) نظرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقـــي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤. (ج) قــديم وجديد في أصل الخط العربــي وتطوره في عصوره المختلفة، ص ١٩.

[٢٦] ينظر: مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق الدكتور خليل محمود عســاكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١، ج١، مايس، مايــو ١٩٥٥، ص١٢٥. أضاف محققو كتــاب (النجوم الزواهر، ٣ / ٢٦٨) على وصف إبن مقلة بـ " صاحب الخط المنسوب " حرف الجر (الــى) وضميره الغائب، فجعلوا الوصف: " صاحب الخط المنســوب (اليه)".

[٢٧] ينظر: الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، المتوفى بعد ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م: راحة الصدور وآية الســرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله إلى العربية: الدكتور أمين ابراهيم الشواربي والدكتورعبد المنعم محمد حســين والدكتورفؤاد عبد المعطي الصياد، دارالقلم، القاهرة ١٩٦٠، ص ٦٦١.

[٢٨] الأثري: المرجع السابق، ص ٤٩.

[٢٩] نفسه، بالرجوع الى القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٢.

[٣٠] الأثري: المرجع السابق، ص ٦٧.

[٣١] النسبة: في الرياضيات. "أن يكون العدد جزءاً أو أجزاء من عدد آخر ".. وفي المنطق." مقولة أعم من الإضافة، وهي كل ما يتوســط بــين شــيئين.. وفي اللغــة أو النحو. صيغة نحويــة بحروف معينة تحكم نهاية شــكل إسم المنســوب الى بلد أو جنس أو عشيرة أو غير ذلك. ينظر:الفارابي: تحصيل الســعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار

الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٥.

[٢٢] ينظر: جلال شـوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥.

[٢٣] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

[٢٤] الفارابي: المصدر السابق، ص ٥٥.

[٢٥] المصدر نفسه.

[٢٦] الغزالـي (ابو حامـد): احياء علوم الديـن، دار المعرفة، بيروت، ٢٤٧/٤.

[٢٧] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

[٢٨] المصدر نفسه. ١ / ٢١٧.

[٢٩] المصدر نفسه، ١ / ٢٠٥، ٢٢٢، ٢٠٣.

[٤٠] الغزالي: المصدر السابق، ٣ / ١٥٨.

[٤١] إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢١٩.

[٤٢] الآثاري: المصدر السابق، ص ٢٢٨.

الفصل الرابع

مدرسية الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

مدرسية الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

١ - مقدمة:

انشغل البحث الحديث والمعاصر، المتعلق بالفن الإسلامي، بالنزعة المدرسية إنشغالاً مقصوداً لتوكيد التنوع في وحدة هذا الفن العضوية المتماسكة، بوصفها الخاصية الأولى والأهم بين خصائص الفن الإسلامي ومبادئه وأسسه، والموضوع الأهم في المعرفة الفنية العربية الإسلامية.

وقد أدى هذا الإنشغال الى تفكيك البنية المعرفية الواحدة للفن الإسلامي الى ما اصطلح عليه، عند عددٍ متكاثر، نسبياً، من مؤرخي هذا الفن ودارسيه، بـ (مدارس الفن الإسلامي) في مختلف مجالاته الإبداعية: العمارة، والتصوير، وغيرهما من الفنون والصنائع الإسلامية.

ولم تختلف هذه المقولة المدرسية للفن الإسلامي في مجال الخط العربي عنها في مجالات هذا الفن المختلفة، من حيث التوصيف والتصنيف والتباين في الأسس التي تستند اليها هذه المقولة التي تغلب عليها العمومية الدلالية للمفهوم الذي يضيق ويتسع بشكل مفتوح وغير محدد في أغلب دراسات الفن الإسلامي القائلة بالمدرسية فيه، وبخاصة منها تلك الدراسات التأريخية لهذا الفن.

ومن هنا، قد تصبح المراجعة النقدية لهذه المقولة ومفهومها المفتوح على احتمالات دلالية مختلفة، ومتباينة أحياناً، حاجة معرفية لوضعها في سياقها المناسب من المعرفة الفنية الإسلامية بعامة،

والمعرفــة الخطية منها بوجه خــاص، طالما أخذنا بوجود هذه المقولة وحقيقتها المعرفية كعامل من عوامل المنهج العلمي للبحث في قضايا الإبداع والأسلوبية في هذه المجالات الفنية الإسلامية المختلفة.

٢- المدرسة. المصطلح والمفهوم:

كان مصطلح (المدرســة) حادثاً في المعرفة العربية الإسلامية "بعد الأربعمائة من سني الهجرة"[١] / القرن العاشر الميلادي.

ويؤكد المختصون[٢] بأن نشــوء المدرســة العربية الإســلامية كان يرتبط أولا وأساســا بتدريس الفقه السني بمذاهبه الأربعة المعروفة، فضــلا عن علوم القــرآن الكريم والحديث النبوي الشــريف وبعض العلوم الأخرى.

وقد يمكننا أن ندخل من هنا إلى اســتيعاب المفهوم الذي نشأ به، وتطور عليه، مصطلح (المدرسة) في التداول العربي الإسلامي، إذ يبدو مفهومــا مزدوج الدلالة، كما يرتبط أيضا من حيث المعرفة والوظيفة بمفهوم (الاتجاه) الرؤيوي والفلســفي. ولا شك في أن المعجم العربي الأساسي[٣] قد استوعب هذا المفهوم مثلما استوعبته المعاجم اللغوية والدلالية الأخرى، بما يعكس ارتباط هذا المصطلح بالمعرفة الإنسانية الكلية ذات الاتجاهات الفلسفية المختلفة التي تمثلها كيانات مؤسسية عدة. وإذ يبدو مصطلح (المدرســة) هنا مشتركا لفظيا بين مضمونين هما: (المؤسسة) و(الاتجاه)، كلا على انفراد.. يبدو هذا المصطلح في ظل ذلك أيضا إشكالية مفهومية ربما تحتاج منا إلى حل يمكن تمثله في توحيد هذين المضمونين في ما يدل عليه اللفظ المركب (المؤسسة المعرفية) الجامع لمضمون الكيان المؤسسي لمصطلح (المدرسة) وكذلك لمضمون الاتجاه المعرفي الخاص لهذا المصطلح. بعبارة أخرى مباشرة، يمكن القول: إنَّ مصطلح (المدرسة) يعني (المؤسسة المعرفية)، ونعني

بها، على سبيل الزيادة في التوضيح، البنى والخصائص المعرفية والفنية والوظيفية والعلمية وغيرها.

٣ - المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

يعد النقد أكثر مجالات المعرفة والإبداع الإنسانيين عناية بالإشكالية المدرسية في توصيف وفي تصنيف اتجاهاتهما النظرية والتطبيقية، وفي سياقه: حاول المشروع النقدي المتواضع لفن الخط العربي [٤] وما يزال يتابع الظاهرة المدرسية في هذا الفن العربي الإسلامي الأصيل، يحاول تحليلها وحل إشكالياتها المعرفية والنقدية بقصد الوصول العلمي الدقيق إلى طبيعتها الفلسفية الفنية التي ربما شابها بعض الغموض بسبب التباين الطردي بين التنظير الفلسفي لقواعد فن الخط وأنواعه وأساليبه وبين التمثيل التطبيقي لهذه القواعد والأنواع والأساليب في التراث المعرفي العربي الإسلامي، إذ كان هذا التنظير من التقعيد والتفسير والشرح والتوضيح متواضعاً في مداه النظري مقارنة مع الأعمال والفعاليات الخطية المباشرة في المخطوطات وفي العمارة وفي غيرهما من وثائق وأشكال وأعمال الموروث القديم والنتاج الحديث والمعاصر لفن الخط العربي.

لقد أدى هذا التباين بين النظرية والتطبيق إلى أن تظل (المدرسية) غائبة عن البحث والتداول في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به على اختلاف مستوياتهم وعلى تنوع اهتماماتهم، حتى بَدْء الدراسات العلمية والمنهجية الأكاديمية، الحديثة والمعاصرة، لهذا الفن في غضون القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي الذي بدأت منه وفيه الانتباهة العلمية والنقدية إلى ضرورة استكشاف الظاهرة المدرسية الخطية، فأخذت أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، تتوفر على مصطلح (المدرسة) في توصيف وتصنيف مسارات الإنجاز

والإبداع في مجال هذا الفن، بشكل واضح، بل إن هذا المصطلح قد أصبح متداولاً بشكل لافت للنظر في هذه الأدبيات من الكتب والمقالات والمحاضرات وغير ذلك.

إن متابعة ظهور هذا المصطلح ووجوده في أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، متابعة متواضعة وحريصة تكشف، ابتداء، عن سياق تطور تاريخي ومعرفي لمفهومه الدلالي المزدوج من المؤسسة إلى الاتجاه، إذ يمكن القول: إن استخدام هذا المصطلح لأول مرة في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به كان مع التأسيس العثماني لأول مؤسسة تعليمية متخصصة بهذا الفن، أطلق عليها اسم (مدرسة الخطاطين).

وربما كان من هنا، ومن تأثير مناهج البحث العلمي الحديثة والمعاصرة التي تطورت بها الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية المتخصصة بالخط العربي.. أن حصل استخدام مصطلح (المدرسة) بدلالته الكلية على الاتجاه الفني المميز في الخط العربي، لأول مرة على يد الباحث المصري الدكتور إبراهيم جمعة (ت١٤٠٢هـ/١٩٨١م). في كتابيه الموسومين بـ (قصة الكتابة العربية)[٥] و(دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة)[٦].

* المؤسسة في فن الخط:

لا شك في أن تعليم (حسن الخط) على قواعده وأصوله المعرفية، يرجع إلى أقطاب الخط الأوائل ابتداء من ابن مقلة (ت٣٢٨هـ/ ٩٣٩م) وابن البواب (ت٤١٣هـ /١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت٦٩٨هـ/١٢٩٨م) مروراً بتلامذتهم و(سلسلة الخطاطين) اللاحقين في مختلف الحواضر العربية والإسلامية، المشرقية والمغربية، عبر فعاليات التعليم والتأجيز التي حافظت على أصول فن الخط وقواعده

العلميـــة والتقنية والجماليـــة، وتطورها جميعا بمـــا أنضج تدريجيا ضرورة وجود المؤسسة، العلمية والفنية، التي ترعى هذا الفن، وتنمّيه إبداعيا واجتماعياً، حتى ولدت مثل هذه المؤسسة في المجتمع العربي الإســلامي على نحو بدأ متواضعاً مـــع محاولة بعض خطاطي بغداد في القرنين الخامس والســادس الهجريين / الحادي عشـــر والثاني عشر الميلاديين في إنشاء مؤسسات خاصة لتعليم حسن الخط، كان أول مـــا أطلق عليها مصطلح (مكتِّبات)[٧]، بعد أن كان حســـن الخط يدرس مع سائر العلوم في العديد من (المدارس) البغدادية التي كانت تمنح فيها الأجازات العلمية.

وتشـــير بعض مصادر فن الخط التأريخية[٨] الى أن أول مدرسة عليا لفن الخط العربي كانت قد تأسســت علـــى يد الخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي (ت ٧٤٢هـ/ ١٣٤١م) أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الذين رسخوا قواعد الخط في الأقلام الستة (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٢).

وكانت هذه (المكتِّبات) قد انتشرت في مصر وغيرها، حتى أشارت بعض المصادر التاريخية إلى ما كان من وجود موظفين معلمين لحسن الخط بقوانـــين وتقاليد معروفـــة بينهم[٩] أطلق علـــى الواحد منهم مصطلح (المكتِّب) الذي كان أول من اشتهر به الشيخ محمد بن أحمد بن علي الزفتاوي (ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) المكتب بالفسطاط[١٠].

وتواصل إطلاق مصطلحي (المدرســة) و (المكتب) على المؤسسات التعليمية، الشاملة والمتخصصة، جنبا إلى جنب، حتى في ظل التطور ا لحضاري العثماني لفن الخط بخاصة، والعلم والتعليم بعامة، إذ كان العثمانيون يفرقون نسبيا بين المصطلحين، فيطلقون (مدرسة) أساسا على المؤسســات التعليمية الدينية الملحقة عادة بالمســاجد بخاصة، بينما يطلقـــون (مَكتب) على المؤسســات الحكومية المكرســة عادة للتعليم غيـــر الديني: الحكومي أوالأهلـــي أو الأجنبي الخاص، حتى العام (١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨م) الذي استقر بعده لفظ (المدرسة) مصطلحا

عثمانيا واحدا جامعا للمؤسسات التعليمية العامة والخاصة.

وفيما يتعلق بالخط هنا: عني العثمانيون كثيرا بتعليم حسن الخط، فدرس الخطاطون العثمانيون المعلمون لهذا الفن تلامذتهم، الفرادى والجماعات، في البيوت والجوامع والتكايا والكتاتيب والمدارس والمكتبات وحتى في بعض المؤسسات الحكومية الرسمية الخاصة كباب الفتوى ومشيخة الإسلام والقصور السلطانية. وربما كان من نتائج ذلك كله، ومن تطور فكرة ما قام به بعض هؤلاء الخطاطين الأساتذة من اتخاذ أماكن خاصة ملحقة عادة بالمساجد والجوامع لتعليم حسن الخط، أطلقوا عليها اسم الـ (مشقخانة)[١٢]..

كان العثمانيون أول من أنشأ مثل هذه المؤسسة التعليمية الخطية المتخصصة على وجه الاستقلال من حيث المكان والمنهج والكادر، فتم افتتاح (مدرسة الخطاطين) في ٦ رجب ١٣٣٢هـ / ١٣ أيار ١٩١٢م..

وعلى الرغم مما يبدو عليه الغرض الرئيس من تأسيس هذه المدرسة غرضا مهنيا مماثلاً منصباً على تأسيس المدارس العثمانية المهنية الأخرى، سواء المعنية منها بإعداد الكتاب في الدولة كمدرسة الصنائع النفيسة ومدرسة الكتاب العسكريين وغيرهم، أو المعنية بإعداد الموظفين الآخرين كمدرسة العشائر ومدرسة الوعاظ والمرشدين وغيرهما.. فقد كان تعليم حسن الخط في (مدرسة الخطاطين) يختلف عنه في المدارس العثمانية الرسمية وغير الرسمية الأخرى بكل مستوياتها من حيث الغرض ومن حيث الطبيعة ومن حيث المنهج [١٣]، فهي مدرسة متخصصة بتعليم فن الخط والفنون الزخرفية المصاحبة له كالتذهيب والتجليد وصناعة الورق الفني الخاص كالابرو والآهار. وكان يُدَرِّس فيها كبار الخطاطين العثمانيين[١٤]، ولا يَدْرُس فيها إلا الخطاطون[١٥]. وتمنح هذه المدرسة لخريجيها شهادة علمية خاصة عنوانها (إجازة نامه)[١٦].

وكان لهذه المدرسة دور مهم ومؤثر في نهضة الخط الفنية العربية الحديثة، والمعاصرة حتى، بفضل نقل تجربة (مدرسة الخطاطين) هذه إلى بعض البلدان العربية، وبالذات مصر التي أنشئت فيها (مدرسة تحسين الخطوط الملكية)[١٧] عام ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م، وتوالي قيام المؤسسات التعليمية الخطية المتخصصة من مدارس ومعاهد وكليات ومراكز وغيرها في أغلب البلدان العربية والإسلامية حتى اليوم.

* الاتجاه في فن الخط:

تنامى استخدام هذا المصطلح في أدبيات الخط العربي ونتاجاته المختلفة مع تنامي المشروع المعرفي والنقدي لهذا الفن على مدى النصف الثاني من القرن الماضي لتوكيد الطبيعة الفنية الخالصة له، فقد تناول العديد من المؤلفات الحديثة والمعاصرة، إذا لم نقل أكثرها، على نحو أو آخر موضوع المدرسية في الخط العربي.

ولعل استقراء موضوع المدرسية في أدبيات الخط العربي وتحليل معطاه، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب الدراسات التي تناولت (مدارس) هذا الفن يظهران بوضوح إشكاليات عدة في ما يخص إطلاق مصطلح (المدرسة) واستخدامه في التعبير عن الإبداع الخطي ومنجزه التاريخي الفردي والجماعي. ولكن أبرز هذه الإشكاليات وأهمها هي إشكالية المفهوم، إذ تباينت أدبيات فن الخط تباينا واضحا في فهم المحمول الدلالي المضمون الذي يتوفر عليه مصطلح (المدرسة) عند توصيف مسارات الإبداع والإنجاز في الخط العربي.

ولعلنا نستطيع هنا، بكل تواضع، حصر هذه التباينات المسببة لإشكالية مفهوم المدرسية في الخط العربي في المدلولين الآتيين:

الأول: استخدم بعض أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (الأسلوب)، فصارت (المدرسية) عند هذا البعض تعبيرا عن الأسلوبية

الفرديــة المتمثلة في المنجز الإبداعي الشــخصي لبعض الخطاطين الكبــار كابن مقلة وابن البواب وياقوت المســتعصمي الذين كانت لهم إبداعات أولى على مستوى الابتكار والتجويد والتطوير في البنية الفنية لهندسة الخط العربي وجماليته "فكان لكل منهم مدرسته الخاصة... وقــد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرســت"[١٨]. كما تتمثل هذه الأسلوبية الناشئة عن الملكات الشــخصية والقدرات الإبداعية في الفروق الفردية بين أداء الخطاطين وآثارهم الفنية التي "لا يتورع [بعض] الكتاب في فن الخط العربــي عن عد هذه الاختلافات مدارس فنية مســتقلة، لذا صار مألوفا أن يقال: مدرســة الشــيخ حمد الله، ومدرسة الحافظ عثمان، ومدرســة راقم، ومدرسة شــوقي، ومدرسة سامي، ومدرسة شفيق..."[١٩] الذين كانوا أئمة الخطاطين العثمانيين في خطي الثلث والنسخ (ينظر: الشكل رقم. ٢٣).

وكانت الاختلافات الأســلوبية بينهم في هــذا الإطار طفيفة جدا ويصعــب تشــخيصها إلا على الخطــاط الباحث المتعمــق كمحمود بدرالدين يازر الذي صنف التعددية الأســلوبية في الخط إلى سبعة مســتويات، وضع في أولها مصطلــح (المدرســة)، ومفهومه: "عنده أن كل نوع من أنواع الخط يشــكل مدرســة، وأحيانــا تكون أكثر من مدرسة واحدة في نوع الخط الواحد، فيذكر الكوفي العربي (هكذا) والكوفي الاندلســي على أن كلا منهما مدرســة مستقلة، متخذا من وجود [خطاطين] أتباع لكل نوع، الســبب الرئيس لهذا التصنيف"[٢٠] الذي يسلســل المســتويات الأخرى في تبايــن الأداء والاثر تباعا إلى مصطلحات: الفرع والأسلوب والطراز والطريقة واللكنة والحالة[٢١].

وعلــى الرغم مــن إقرار بعــض باحثي الخــط ونقــاده للمفهوم الأســلوبي للمدرســية في هذا الفن، عارض هــذا البعض فكرة أن تكون الاختلافات الأســلوبية الفردية الطفيفــة في الأداء وفي الأثر مدارس متعددة، وذهب هذا البعض في ضوء علم الأســلوب إلى "أن

الأسلوبية النمطية التشكيلية في الخط العربي هي أسلوبية واحدة، فنيا وتاريخيا، وبالتالي، فإنه إذا ما واصلنا إطلاق مصطلح (مدرسة) خطية في هذا المجال، فإن الخط العربي يمثل مدرسة خطية واحدة، واتجاها واحدا"(٢٢) في الفن والجمال والإبداع.

"أما إذا بحثنا عن مدرسة ثانية في مجال الخط العربي، فإننا سنجدها في الأسلوب الحروفي الذي بدأت بوادره في بداية الخمسينات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق... فالمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي في أن الاولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائما، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف، وانها تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معاني لغوية، ودون أن يكون الفنان ملزما برسم الحروف وفق نوع من أنواع الخط العربي"(٢٣).

ومن هنا يرى هذا البعض أن لا تعددية في مدارس الخط العربي، لأن "مصطلح مدرسة له مدلول محدد لا يطلق جزافا على كل اختلاف في الطريقة، إذ لابد أن يكون الاختلاف في المنهج، والرؤية، ثم يكون لهذه الطريقة أتباع يسيرون على نهجها"(٢٤).

الثاني: واستخدم بعض آخر من أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (المركز) الحضاري والتاريخي لهذا الفن، أي البيئة التي نشأ فيها، وتطور على مستويات التجويد والتنوع والوظيفة والتمثيل في الآثار وفي الأشخاص وغير ذلك، حتى صار للخط بعض خصائصه البيئية: الإقليمية أو المحلية، ولذلك تم وصف هذا المصطلح بأسماء أبرز المراكز الحضارية والتاريخية، الإقليمية وغيرها، كبغداد والشام ومصر والسلاجقة والاتابكة والعثمانيين وغير ذلك (٢٥).

ويمكن حصر (مراكز) أو (مدارس) تجويد الخط هذه في ضوء

تسميات هذه الأدبيات: المدرسة العراقية العباسية، المدرسة الشامية، المدرسة المصرية المملوكية، المدرسة المغربية، المدرسة البغدادية، المدرسة الشرقية أو الإيرانية أو الفارسية، وهكذا.

ويفهم من استقراء المضمون الموضوعي لعناوين هذه التسميات وتحليل محتواها أن المدرسة هنا تعني دراسة تاريخ الخط الفني من النشأة والتطور في التجويد والإضافة في الأنواع والأساليب والوظائف والعلاقات والتواصل في أعلام الخطاطين ونتاجاتهم الفنية المختلفة، وفي التآليف المكرسة لشؤون الخط من القواعد والأصول وغير ذلك، مما يتعلق بهذا الفن في بيئته الحضارية والثقافية المحددة عادة في أحد إطارين رئيسين: الإطار الجغرافي المتمثل بالمدن والأقاليم، والإطار السياسي المتمثل بالدول والأقوام.

٣- جدل المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط:

لاشك في أن عوامل حضارية متباينة كانت قد أسهمت في تباين نشأة فن الخط وتطوره وتحولاته الوظيفية والأسلوبية في المدن والحواضر العربية الإسلامية، شأنه في ذلك شأن العلوم والآداب والفنون الأخرى.

واعتمد الخط في هذه التحولات الحضارية على ما أسماه فقهاء الخط ومؤرخوه بـ(السند) العلمي والفني الذي اشتهر أكثر بـ(سلسلة الخطاطين) أو (شجرة الخطاطين) التي تفرعت، عن أصولها، في هذه الحواضر تفرعات متباينة، فصارت هذه السلسلة البغدادية - مثلاً- تختلف في أعلامها وفي خطوطها وفي طرائقها وربما في وظائفها عن تلك السلسلة الشامية المختلفة بدورها عن السلسلة المصرية، وهكذا[٣٦] اعتمادا على تقاليد تداول هذا الفن في الأخذ والتأجيز اللذين يؤديان، بلا أدنى ريب، الى إنتاج أشبه ما يكون بما أسماه

البعض بـ(مشيخة)[٢٧] الخط، او بما اسماه الخطاط الباحث الدكتور صلاح الدين شيرزاد بـ(المرجعيات المركزية)[٢٨] للأسلوبية الخطية في السياق التاريخي والفني والعلمي لهذه السلسة من تلك، لتنشأ بذلك مـا يمكن أن نعده، حقيقة، اتجاهـات فنية ووظيفية وتاريخية للخط العربي غلب عليها مصطلح (مدرسـة) في دراسـات الخط العربي، التاريخية والفنية، وتعددت بذلك (مدارس) هذا الفن بحسب التوزيع الجغرافي والسياسي على المدن والأقاليم والدول والأقوام.

ولكن هذا التوصيف (المدرسـي) الذي اعتمدته هذه الدراسـات لم يكن مسـتندا إلى اسـس علمية منهجية صلبة وواضحة في بناء الاتجاه المعرفـي النوعي الخاص والمميز لكل واحـدة من (مدارس) الخـط العربي التي حاول الباحثون والمؤرخـون والنقاد والخطاطون تحديدها، دون أن تتمكن أي من هذه الدراسات رسم المعالم الواضحة لها، والمسـتنتجة من خضوعها العلمي المتخصـص للبحث والتحليل والاستنتاج.

ولذلك، ليس أمامنا إلا محاولة إعادة توصيف مصطلح (مدرسـة) هنا، على أسـاس افتراض محدداته النوعية أو مقوماته، اسـتنباطا مـن المعطى الموضوعـي، النظري والتطبيقي، المشـترك لأغلب هذه الدراسات التي تناولت (مدارس) الخط العربي هذه.

ولعل ما يمكن أن نفترضه اسـتنباطا هنا هو إن المقومات البنائية والدلالية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي هي:

(أولا) عدة أنواع الخط وأساليبه الخاصة المعروفة بها هذه المدرسة عـن تلك، وبالذات تلك الأنواع والأسـاليب التي يُنسـب ابتكارها أو تجويدها أو اسـتخدامها الأساس الى أحدها أكثر من الاخرى. وهو ما يجعل لها..

(ثانيا) الخصوصية الوظيفية والفنية الأسلوبية في أداء هذه الأنواع

والأساليب. وهي خصوصية تتواصل وتتطور في الغالب عبر..

(ثالثا) سلسلة الخطاطين المجيدين الممثلين لهذه المدارس في أجيال وأجيال من الخطاطين[٢٩].

وإذا ما واصلنا تحليل مضمون هذا المصطلح وشرح مفهومه في إطار فن الخط العربي، فنقصد بالمدرسة الخطية البُنى والخصائص المعرفية (من الرؤية والمنهج)، والفنية (من الأنواع والأساليب)، والوظيفية (من الأعمال والعلاقات)، والعلمية (من المعارف والتقاليد) فضلاً عن أبرز أعلامها الخطاطين وأهم آثارها الفنية.

ان مصطلح (المدرسة) هو أوسع بكثير من حيث المفهوم والدلالة من مصطلح (الأسلوب)، ولذلك لا تقتصر المدرسية في فن الخط العربي على الاسلوبية فحسب، بل تتجاوزها إلى منظومة مترابطة من حيث الاتجاه الفكري والمعرفي المستند الى الرؤية والمنهج والاسلوب، ومن حيث المؤسسة القائمة على العلاقات والمصطلحات والأشخاص والموضوعات والوظائف.

ولا شك في أن هذا الفهم او التحليل يعزز، أو ينطلق، من فرضية المقومات الفنية والتاريخية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي، بما يعبر تماما وخلاصة وعلى نحو جدلي بين عن كونه اتجاها مؤسسيا في المعرفة الفنية بشكل عام، وفي المعرفة الخطية العربية بشكل خاص.

فعلى صعيد المعرفة الفنية: يبدو الخط العربي، في ضوء ذلك، فنا خاصا ومستقلا ومتميزا بين الفنون التشكيلية، قائما على اتجاه معرفي – إبداعي خاص للتعامل مع الحرف[٣٠] العربي في إطار اللغة العربية، بما يمكن أن نطلق على هذا الاتجاه: نزعة فنية ـــ مدرسية متميزة بين الاتجاهات والنزعات الفنية والإبداعية المتعاملة بالحرف العربي ومعه على أساس تشكيلي وفني وجمالي معين، فقد اختلف مثقفو الفن ونقاده في طبيعة الخط العربي وتباينت وجهات نظرهم

بشأن هذه الطبيعة تباينا واضحا قد يصل إلى حد التقاطع والتناقض أحيانا.

ويمكـن حصر وجهـات النظر هـذه، باختصار، فـي الاتجاهات المعرفية – النقدية الآتية:

١- إن الخـط العربي هـو أقرب ما يكون الـى الصنعة الوظيفية الخالصة المرتبطة بالإداء ألاتصالي ـــ اللغوي الصرف، منه إلى أي مجال معرفي آخر كالفن والجمال والابداع وغير ذلك.

٢ - ان الخط العربي هو مظهر شكلاني محض متوفر، كأي شكل، على إمكانيات تشـكيلية كبيرة يمكن اسـتثمارها بشكل عام في بناء لوحة الفن التشـكيلي، ويتمثل ذلك في الاتجاه الحروفي في الأعمال الفنية التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

٣ - إن الخـط العربي فن خاص ومسـتقل ومتميز. وتقوم فنيته علـى العلاقة العضوية بين هندسـة الخط script بوصفه صورة الحـرف المحـددة بأصول وقواعد ونسـب وعلاقـات معينة، وبين موسـيقاه البصرية المتحركة باتجـاه التأليف والتشـكيل والتكوين اللامحـدود.

أمـا على صعيد المعرفة الخطية العربية: فقد اتجه هذا الفن،منذ بواكير نشأته وعبر مسيرة تطوره، الى التنوع في الشكل، والتعدد في الوظيفة، والتوسع في الانتشـار، حتى تباينت الاتجاهات والاساليب والوظائف والمؤسسـات الفكريـة والبيئية لهذا الفـن بفضل تباري الخطاطين المجيديـن المتعاقبين في أجيال وأجيـال في توليد أنواع الخط وتجويد أسـاليبه في ضوء عوامل الدفع والتشجيع الحضارية والوظيفية والبيئية التى لم يجد دارسـو الخط العربي والباحثون فيه بـدا من الركـون اليها في توصيف هذه الاتجاهـات الفنية المتباينة، فبرزت التعددية المدرسية في فن الخط العربي.

٤- مدارس الخط العربي الفنية:

قد يصعب الأخذ بما ذهب إليه البعض من التعددية في ما يتعلق بتصنيف المدارس الفنية للخط العربي وتوصيفها، لأسباب تتصل بغياب المعيار المنهجي الواضح لهذه العملية، مما أدى ذلك المبالغة الخارجة عن الحدود المنهجية للبحث في الموضوع، فجاءت أعداد هذه المدارس الخطية كثيرة كثرة تبدو مفتوحة قابلة للزيادة والتوسع[٢١]، كما أن هذه الأسباب تتصل بصعوبة تحديد الحدود المعرفية لهذه المدارس التي أخذت، كما تبدو عند هذا البعض، الحدود الجغرافية أو السياسية أساساء لتصنيف هذه المدارس وتوصيفها.

إن الحدود المنهجية والمعرفية للبحث في الموضوع هي حدود يمكن أن نصفها، تقريباء، بالحدود الحضارية ـ التأريخية التي تتداخل فيما بينها، بل قد تتماهى وتتلاشى في بعضها البعض نتيجة الوحدة المعرفية الكلية التي لا يمكن للموضوع الخطي أن يتنوع الى (مدارس) إلاّ داخل هذه الوحدة المعرفية وحدودها الحضارية والتأريخية الواحدة والواسعة والشاملة لكل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للمجتمع العربي ـ الإسلامي.

ولكن هذه الخصوصيات والمتغيرات لا يمكن إغفالها في تشكل المنظومة الحضارية ـ التأريخية العامة للعرب والمسلمين، وبالتالي لا يمكن إغفالها في صيرورة (الخط العربي) الخاصة بوصفها جزءا مهما من هذه المنظومة الحضارية ـ التأريخية التي يمكن القول بأن العامل الخطي، الفني المتنوع الشكل والوظيفة، كان ذا دور حيوي وطليعي في تشكل هذه المنظومة وصيرورتها، بل يمكن القول إنَّ هذا التنوع الشكلي والوظيفي الحاصل في (الخط العربي) الواحد في أصله اللغوي والجمالي، كان أحد هذه المتغيرات المتأثرة، بلا شك، بالخصوصيات الثقافية الناشطة في هذا المجتمع العربي ـ الإسلامي الواسع المتنوع.

ولعل هذا يؤدي بنا الى إمكان تفسير نشوء مدرسية الخط العربي الفنية

في حدود حضارية - تأريخية عامة ومفتوحة على أغلب.. إذا لم نقل: كل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للبيئات العربية - الإسلامية الواحدة في هويتها المعرفية، والمتواصلة في توزعها الجغرافي.

ومن هنا، يمكن أن نؤشر، تأريخياً، لبدايات هذا النشوء وتطوره مع الانتشار الحضاري الأوسع للخط العربي من المركز الحضاري العربي - الإسلامي الأول له: بغداد.. إلى المراكز الحضارية الإسلامية الأخرى المتمثلة بكبريات المدن العربية والإسلامية الأخرى في العالم العربي - الإسلامي، وبروز الاتجاهات الأسلوبية الخاصة المتأثرة بالخصوصية الثقافية لهذه المدن وبيئاتها الاجتماعية، إذ تمثلت هذه المدرسية في انتقال الخط من الوحدة في الرؤية الجمالية والأسلوب الفني والأداء الوظيفي.. النابعة تحديداً من (المدرسة البغدادية أو العراقية)[٣٢] التي تعارف عليها مؤرخو الخط في نتاج أقطاب هذا الفن الأوائل: ابن مقلة (٢٧٢-٣٢٨هـ/٨٨٥-٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) وغيرهم، إلى تعددية هذه الرؤية، وهذا الأسلوب وهذا الأداء، التي تعارف عليها هؤلاء المؤرخون في مدارس الخط الأخرى: الشامية، والشرقية[٣٣]، والمصرية، والمغربية، والعثمانية.

ولعل رسم الخريطة الحضارية لحقبة انتقال الخط ونشوء المدرسية فيه، يتطلب شروطاً مجتمعة هي: الفن، والتاريخ، والجغرافية، فالحدود الفنية الخطية لهذه الحقبة تبدأ بعد ياقوت النوري الموصلي[٣٤] (ت ٦١٨ هـ/١٢٢١م) في سلسلة الخط الشامية والمصرية[٣٥]، وبعد عبد الله الصيرفي[٣٦] في سلسلة الخط البغدادية[٣٧]، وتنتهي عند الشيخ حمد الله الأماسي (٨٤٠-٩٢٦هـ/١٤٣٦-١٥١٩م) .

ومن هذه الحدود الفنية تبرز الحدود التاريخية للحقبة محصورة فيما بين القرنين السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي.. والتاسع الهجري/ الخمس عشر الميلادي، اللذين شهدا الانحسار التدريجي للسيادة السياسية العربية بخاصة، في أعقاب الغزو المغولي لبغداد

وآحتلالها عام ٦٥٦هـ/١٢٥٨م، عن العالم الإسلامي، والنمو التدريجي للسيادة الأجنبية التي تعاقب على تمثيلها دويلات مغولية وتركمانية وفارسية ومملوكية وغيرها عديدة حتى استقرت الغلبة في خضم هذا التموج السياسي للعثمانيين الذين كادت أن تخلص لهم تماما فيما بعد سيادة العالم الإسلامي السياسية، ليس بسبب نجاحاتهم العسكرية المتتالية في آسيا وأوروبا، والتي توجت بالفتح العظيم للقسطنطية عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، فقط، بل وبسبب الالتفات العثماني إلى إكساب هذه السيادة السياسية / العسكرية الصفة الدينية الشرعية المقدسة بمحاولة السلطان سليم الأول (٩١٨-٩٢٧هـ/١٥١٢-١٥٢٠م) نقل رموزالخلافة إلى القسطنطينية التي سماها العثمانيون: اسلامبول (أي مدينة الإسلام)، المدينة الجديدة التي لم تعد مركز قوة محدود التأثير في الأناضول وبعض أوروبا حسب بل صارت مركز قوة مؤثراً في العالم القديم كله. وهذا الأمر يمكن الأخذ به عاملاً تأريخيا مهماً في تفسير انتقال الخط ونشوء المدرسية وتطورها، على أنه قد يكون صفة عامة لهذه الحقبة، لكن الصفة الخاصة والنسبية لها تكمن في وصفها بأنها حقبة تمهيدية لنشوء وتنامي وبزوغ المدرسة العثمانية في الخط العربي التي كانت، بلا شك، أكبر مدارس الخط العربي الفنية، بسبب إجتذابها التحولات الحضارية الإسلامية باتجاه الأناضول بعامة، وعاصمة الدولة العثمانية بخاصة، ومنها خلاصات الإبداع الإسلامي وغير الإسلامي في الصناعة والعمارة والعلم والأدب والفن وغير ذلك.

وربما يجعلنا هذا نستخلص الحدود الجغرافية لحركة الخط في هذه الحقبة قبل العثمانية، ممثلةً ببيئة الأناضول بخاصة، مركزاً، وببيئات المشرق الإسلامي المحيطة بعامة (بغداد جنوباً، فارس شرقاً، الشام ومصرغرباً، باتجاه الأناضول شمالاً).

وإذا كان كل ذلك، على أهميته، محسوباً على الإطار الموضوعي العام لنشوء المدرسية الفنية في الخط العربي وتطورها، على هذا

المـــدى الذي يمكن أن نعــرض له بتواضع، متصلاً اتصالاً مباشــراً بالتحــولات الحضارية: الدينية / الصوفية، والإدارية / السياســية، والثقافيــة / العلمية.. فإن البنية الذاتية لهذه المدرســية الفنية لابد أن يكــون لهــا تحولاتها الخاصة فضلاً عن تلــك التي جرت في ظل تلك التحولات الحضارية أو بدونها. ولذلك لابد أن يســوقنا البحث فــي الموضوع الى مقاربة التحولات الفقهية والفنية والعلمية الخاصة للخط العربي، ومظاهرتشكلها المدرسي القائم على العلاقة العضوية الوشــيجة في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

ولعــل بالإمكان القول، باختصار.. وعلى ســبيل المثال لا الحصر، إن أبرز هذه التحولات وأهمها تنطلق من نضج واكتمال[٣٨] المدرســة البغداديــة أو العراقية في هذه الحقبة تواصلاً لما كان مشــهوراً من النتاج الكتابي – الفني – الوظيفي المعروف بـ (الخط العراقي)[٣٩] في أوساط العلماء ودكاكين الوراقين ودواوين الدولة، فضلاً عن الخطوط العربية الأولى وأشــكالها التي كانت نتاجاً متوارثاً من خطاطي بغداد والمــدن العراقية الأخرى لكون العراق – بمفهومه الجغرافي المعاصر – البيئة الأولى للحضارة العربية والإسلامية ومركزها السياسي،

ويمكــن أن نســتدل على هذا النضــج والتكامل بأكثر من إشــارة تاريخية ـ فنية إلى تميز الجهود الخطية البغدادية أو العراقية متمثلة في تطوير أحــداث النقلة الفنية النوعية لأشــكال الحروف العربية من اليبوســة والبســط والزوايا الحادة إلى الليونة والتقوير والزوايا المنفتحة، وذلك من خلال استخلاص النظرية الفنية العربية الإسلامية الأولى للخط القائمة على ميزان (النسبة الفاضلة) لاشكال الحروف في بعض أنواعه الأساســية، وبخاصة الثلث، وتقديمها في رســائل علمية خاصة وعديدة[٤٠] كان من أبرزها (رسالة في الخط والقلم)[٤١] المنسوبة إلى ابن مقلة الوزير الذي استخلص فيها من التراث الكتابي والخطي المتمثل بآراء وجهود ســابقيه ومعاصريــه المعنيين وبالذات

استاذه المحرر البربري[٤٢].. مبادئ نظريته الفنية في الخط.

من هنا تشكلت نواة أو أساس الفقه الجمالي للخط العربي وطليعته المبكرة في إرساء المرسوم الفني المنسوب[٤٣] للخط، والمتمثل لأول مرة في خط الثلث، وبقية الأقلام الستة التي جعلت نظرية الشكل الفني للحرف العربي في الخط تنعطف، في جوهرها، من (الكتابة الموزونة) و(الخطوط الموزونة) الى ما صار يعرف بـ (الكتابة المنسوبة) و(الخطوط المنسوبة) .

ولعله من هنا أيضاً ، إنفتحت آفاق تطوير طرق وسموت[٤٤] وأساليب فنية لكتابة هذه الخطوط وغيرها ، منطلقة من قواعد كل خط، ومميزة بالأداء المبتكر لأوائل الخطاطين ممن تركوا بصماتهم أثراً واضحاً في هذا الفن، كابن البواب الذي عرف بـ (الأستاذ) وشاعت (طريقته) في أداء الأقلام الستة وغيرها[٤٥]، وياقوت المستعصمي الذي نقل الأداء الخطي لهذه الأقلام الستة بعد تعيينها وتحديد قواعدها إلى مستوى أكثر سرعة وأرشق شكلاً وأوسع وظيفة، من خلال التأكيد على طريقة قطة قلم الكتابة الخطية على وفق ما يناسب، هندسياً ووظيفياً، كل نوعٍ من أنواع الخط الجديدة.

وربما كانت هذه التحولات وغيرها في المعرفة الخطية العربية قد فتحت المجال لانتشار الأصول العلمية والفنية والوظيفية البغدادية أو العراقية للخط العربي، من أنواع وقواعد وطرق وأساليب وتقنيات، إلى مختلف بقاع العالم الإسلامي.. مثلما فتحت المجال لحدوث تحولات مماثلة في تطوير المعرفة الخطية العربية بالابداع والابتكار والتوليد والاشتقاق وغير ذلك، بما أدى تماماً الى نشوء مدارس فنية جديدة للخط في المراكز الحضارية لهذه البقاع: فعلى الرغم من أن أقدم طرق الخط الفنية: طريقة ابن ملقة كانت أول ما حُمِلَ منها إلى الشرق وتم نشرها هناك بجهود الجوهري[٤٦] (إسماعيل بن حماد: ت ٤٠٠هـ/١٠١٠م) الذي درّس الخط في نيسابور بعد أن

كان قد تعلمه في العراق إلى جانب العلوم اللغوية.. كانت طريقتا ابن البواب وياقوت المستعصمي اللتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشـــرين أو غير المباشرين أوسع انتشاراً إلى إيران وما وراء النهر شـــرقاً، والشـــام ومصر والمغرب العربي غرباً، والأناضول شـــمالاً، وكانتا أكثر تأثيراً في تطور الخط إلى أساليب فنية متباينة ومتميزة أدت إلى نشـــوء مدارس فنية أساسية للخط منها على سبيل المثال لا الحصر:

- المدرســـة الشـــرقية: التي ركزت على خـــط التعليق وفروعه الأســـلوبية المتصلة به، شكلاً ووظيفة، كالنســـتعليق والشكسته، وبرز فيها خطاطون كبار أشهرهم: ميرعلي التبريزي (ت ٩١٩هـ/١٥١٣م) ومير عماد الحسني (ت ١٠٢٤هـ/١٦١٥م) (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٤)، وغيرهما. وكان لها سندها الخاص أو سلسلة خطاطيها المعروفة..

- والمدرســـة المصرية: التي صارت بفضل تقـــدم القاهرة الى المركز الحضاري العربي الإســـلامي الهام الثاني بعد بغداد مباشـــرة فـــي فن الخط حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشـــر الميلادي، لاســـيما وإن طريقة ابن البواب كانت قد ســـارت فيها موازية لمدرسة بغـــداد، إذ اعتنق خطاطوها، مثل إبـــن الصائغ (ت ٨٤٥هـ /١٤٤١م) الذي أخذ الخط عن الشـــيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت ٨٢٨ هـــ / ١٤٢٤م)، فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واســـتمروا بإخـــلاص وصدق يفوق مـــا كان في مراكز الفـــن الأخرى، يواصلون مســـيرتهم على مناهج الخط البغدادية القديمة (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٥)..

- والمدرســـة الشـــامية: التي كانت في تواصـــل معرفي تام مع المدرســـتين البغدادية والمصرية يصعـــب التمييز بينها إلاّ على صعيد سلســـلتها الخطية التي كان قد تميز بها العديد من الخطاطين تميزا كبيراً (ينظر: الشكل رقم ـ ٢٦)..

• والمدرسة المغربية: التي مثلت في شمال إفريقيا ووسطها وغربها وفي الأندلس أسلوباً مميزاً تماماً، في اللغة والخط، عن أسلوب الكتابة المشرقية، وإن كان الخط المغربي في أول أمره مطبوعاً بطابع مشرقي محض أخذ يميل تدريجياً إلى الكوفي والثلث المتمغرب في القيروان منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، فصار الكوفي المقور أميزما يغلب على أنواع الخط في هذه المدرسة، وكان الكوفي القيرواني أشهر هذه الأنواع (ينظر: الشكل رقم - ٢٧)..

• ولكن، يظل نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي وتطورها المثال الأوضح والأكبر لبيان حدود المصطلح الفني لمدرسية هذا الخط، إذ كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي، قائمة على منطلقين رئيسين:

أولهما - التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة، الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بواكيرها الأولى، ثم أخذت التعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية. وقد انتقل هذا التراث نتيجة اتصال خطاطين من رعايا الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ/١٢٩٩-١٩٢٢م) بخطاطين ينتمون - فنياً على الأقل - إلى هاتين المدرستين[٤٧]، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة، ولعل أبرز من مثل هذا الاتصال الشيخ حمد الله الأماسي (ينظر: الشكل رقم - ٢٨) الذي هو رأس المدرسة الخطية العثمانية بالخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي عن طريق الخطاط خيرالدين المرعشي[٤٨] (ت بعد ٨٧٦/١٤٧١م)..

وثانيهما - رعاية الدولة العثمانية المباشرة للخط، وحرصها المبكر على ادخال الخط، اعتبارياً ووظيفياً، فيها على سبيل توكيد الشخصية الإسلامية / العثمانية المتميزة به مظهراً من المظاهر الدينية والاجتماعية والإعلامية والرسمية والعلمية، وغيرها، بحيث

يمكــن القول بوجود اقتران او ترابط شــبه مصيري بين نخبة الخط الخاصة من جهة والمؤسسة العثمانية، السياسية والاجتماعية، العامة من جهة أخرى.

لقد شــكلت منظومة الخــط، المتمثلة في كل من الأقلام الســتة والكوفي والتعليق، جوهر الموروث الحضاري العربي الإســلامي لفن الخط، الذي استقبله العثمانيون بتأثير الآخرين: العرب والسلاجقة والفرس والمماليك، وتعاملوا معه برؤية جديدة على مســتوى الجمال والفن، وعلى مســتوى الوظيفة. ولا شك في أن هذه الرؤية هي التي كانــت وراء إمكانية تطويرهــذا الفن والإضافة عليــه والتميز فيه. ويمكن القول إنَّ هذه الرؤية اســتطاعت أن تشق طريق تميزها بسبر أغــوار هذا الفن واســتجلاء مكنوناته الجمالية علــى نحو متواصل ومتعاقب على أحسن – وأؤكد كلمة أحسن – ما يستطيع المرء تصور شكل الخط وأدائه، ولذلك شاع مصطلح (حُسُنُ الخط)، وهو العبارة العثمانية التي تكافئ عبارة (تحسين الخط) العربية.

ولم يقف الخطاطون العثمانيون عند ضبط أنواع الموروث الخطي هــذا، وتحســينه جمالياً وأدائيــاً، فقط، بل كان لهــم أيضاً فضل كبيــر في ابتكارأنواع جديدة، شــكلاً ووظيفةً، من الخط، إذا ابتكر العثمانيون الخطــوط الهمايونية: الديواني وجلي الديواني، وخطوط المعاملات: الرقعة والســياقة، وغيرهما من الأنواع والأســاليب التي منها، ومــن كل الجهود والأعمال العثمانية، إن على مســتوى تجويد الموروث الخطي وتحســينه أو على مســتوى الابتكار والتقعيد، يمكن القــول، ختاماً، بأن هذه المدرســة العثمانية وضعت المعرفة الخطية العربية الإسلامية كلها في صعيد معرفي واحد، تقريباً، تمثل حدوده المعرفية حدود المصطلح الفني للمدرســية فــي الخط العربي، على أساس العلاقة العضوية في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

هوامش الفصل الرابع وإحالاته:

[١] المقريزي (تقي الدين احمد بن علي، ت ٨٢١ هـ /١٤١٨ م): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

[٢] ينظر: مادة (مدرسة) في: د. عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٥٨ فما فوق.

[٣] ينظـــر: مادة (درس) في: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: المعجم العربي الاساسي، لاروس، تونس، ١٩٨٨، ص ٤٤٧.

[٤] ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشـــكالية النقد الفني، دار الامراء للنشر، بغداد، ١٩٩٠ وكذلك د. صلاح الدين شيرزاد :واقع الخط العربي فـــي غياب النقد الفني،حروف عربيـــة (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١، ص ص١٤ .١٧

[٥] دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ١٩٤٧.

[٦] دار الفكر العربي، مصر، ١٩٦٧

[٧] كتب يكتب تكتيبا. كتب الشخص: علمه الكتابة. وكتاب (ج: كتاتيب): مدرسة تقليدية صغيرة لتعليم القراة والكتابة وتحفيظ القران الكريم. ومكتب (ج: مكتبات او مكاتب): موضع او مكان التعليم، مدرسة، وما يزال اللفظ مستخدما في المغرب العربي، وبخاصة في تونس. ينظر: المعجم العربي الاساسي، ص ص ١٢٠٧ ـ ١٠٢٨.

[٨] مناقـــب هنروران، ص ٢١ ... نصار محمد منصور: الاجازة في فن الخط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٧.

[9] ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠، ٢/ ٩٦٢.

[10] السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لاهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

[11] بتخفيف التاء.

[12] مصطفى اوغر درمان: فن الخط، ترجمة صالح سعداوي صالح، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

[13] إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المناهج، عمان، ١٩٩٧، ص ١١٦.

[14] منهم على سبيل المثال الخطاطون: حسن رضا (ت١٣٣٨ هـ/ ١٩٢٠ م)، ومحمد خلوصي (ت ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م)، والحاج احمد كامل اقديك (ت ١٣٦٠ هـ /١٩٤١م)، وحقي طغراكش (ت ١٣٦٥هـ/ ١٩٤٦ م)، ونجم الدين اوقياي (ت١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦ م).

[15] منهم على سبيل المثال الخطاطون: ماجد الزهدي (ت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م)، ومصطفى حليم (ت١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م)، وحامد الامدي (ت ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م).

[16] M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve (teklid yazilar (Ankare, ١٩٧٠

[17] للاطلاع على نظام هذه المدرسة واهدافها ينظر: مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية، العدد الأول، ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م، مطبعة ابن عبد الله، القاهرة.

[18] د. ابراهيم جمعة: دراسة في الكتابات الكوفية على الأحجار (سابق)، ص ١٩. ويشير مؤلف فن الخط (سابق ـــ ص٢٤) إلى أنه "ظهرت حول ياقوت وفي حياته: مدرسة ياقوتية". وكتب الباحث الدكتور عبد العزيز عبد الله محمد كتابا شاملا من ٤٢٤ صفحة في سيرة الخطاط العراقي الكبير يوسف ذنون عنوانه: (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

[19] د. صلاح الدين شيرزاد: الأسلولية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢، ص ٩.

[20] Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١, S.lll

[21] المرجع نفسه.

[22] حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ص٦٥.

[23] شيرزاد: الاسلوبية في الخط العربي، ص١١.

[24] المرجع نفسه.

[25] ينظر على سبيل المثال: د. عبد العزيز الدالي: الخطاطة- الكتابة العربية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٨٠،ص ص ٦٨ ٦٩؛ وباسم ذنون: من افاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص ص ٣٧-٦٤؛ وادهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية (سابق)، ص ص ٤٤-٤٥؛ ومحمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، دار ابن كثير - دار القادري، دمشق- بيروت، ١٩٩٨، ص ص ١٢١-٣١٥؛ ومحمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

[26] ينظر: ادهام محمد حنش: المرجع السابق، ص٤٧.

(٢٧) المرجع نفسه، ص٣٥.

(٢٨) صلاح الدين شيرزاد: المرجع السابق ص٦.

(٢٩) ادهام محمد حنش: الأنامل والاثر، سيرة فنية للخطاط هاشم محمد البغدادي، منشورات جمعية الخطاطين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

(٣٠) هناك تعاملات اخرى: لغوية ووظيفية واخرى. ينظر: د.ادهام محمد حنش: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، مطبعة الزهراء، الموصل ٢٠٠٣.

(٣١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢): مدرسة الخط الهندس (ص ٤٧)، المدرسة المملوكية في مصر، مدرسة قرة تاي السلجوقية في قونيا / تركيا، المدرسية الدمشقية، المدرسية الأندلسية، المدرسة الأصفهانية، المدرسة البايزيدية، المدرسة القزوينية، المدرسة الدامغانية، المدرسة الخاركردية، المدرسة اليزدية، المدرسة النيسابورية، المدرسة السلجوقية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية (ص ص ١٦٠ . ٣٥٠).

(٣٢) ينظر: وليد الأعظمي: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢، ص ١٧٣-٢٠٢ . وينظر كذلك: نوري حمودي القيسي: مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦، ص ص ٦٩-٨٢.

(٣٣) استخدمنا هنا صفة (الشرقية) للتعبير عن (شرق العالم الإسلامي) الذي يتجاوز جغرافيا وثقافياً بلاد فارس ومنها إيرن الحالية إلى بلاد ما وراء النهر حتى الهند. ولم نحبذ أن ننساق وراء

تسمية (المدرسة الفارسية – ينظر: جمعة: الكتابة العربية، ص ٧١) لعدم دقته العلمية، ولا وراء تسمية (المدرسة الإيرانية – ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق ١٩٩٣، ص ٣٧٣) لمحدوديته الضيقة ولحداثة ظهور مصطلح إيران.

[٣٤] هو أبو الدر امين الدين ياقوت بن عبد الله الكاتب النوري المعروف بالملكي نسبة إلى الملك نور الدين أرسلان شاه الأول اتابك الموصل (٥٨٩ ٦٠٧-هـ/١١٩٣-١٢١٠م) المعاصر له، كتب على طريقة ابن البواب على نحو متفرد ومتميز: عنده انعطفت سلسلة الخط الى الشام ومصر، جمع بين حسن الأداء وعمق الثقافة وأعمال الرأي في الخط.

[٣٥] ينظر: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

[٣٦] خطاط بغدادي الأصل والمولد، عاش في تبريز حيث كان والده صيرفياً فيها، وربما لذلك عده البعض تبريزياً وليس من بغداد أو شيراز، وهو في الخط: أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الستة المشهورين، وربما تلمذ للسيد حيدر جلي نويس. (ينظر: فضائلي: المرجع السابق، ص ٣١٩).

والصيرفي من أشهر خطاطي الأدراج أو القطع بالمصطلح العثماني. وله باع طويلة في الجلي. ظهرت كتاباته على بعض العمائر في تبريز ودمشق، كتب ستة وثلاثين مصحفاً، تأثر به كثيراً خطاطو خراسان وترك أثراً كبيراً على الخطاطين العثمانيين، وبالأخص منهم الشيخ حمد الله الأماسي، ينظر:

- سعد الدين سليمان مستقيم زاده: تحفة خطاطين، مطبعة الدولة، (استانبول ١٩٢٨)، ص ٢٨٧.

- Al Alparslan: Abdullah Al-Seyrefi, Islam Ansiklopedisi, c. 1 s. ١٣٢

- وليد الأعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٨٩)، ٢/٥٢٤.

- فضائلي: المرجع السابق، ص ص ٣١٦-٣١٧.

- ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، مكتبة النهضة (بغداد ١٩٧٦)، ص ٦٤.

(٣٧) ينظر: سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

(٣٨) عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ٣٨/١٩٨٢، ص ٢٨٦.

(٣٩) ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، (بيروت، د، ت). ص ١٢.

(٤٠) مثل:

- رسالة في الخط والقلم لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م).

- الرسالة العذراء المنسوبة خطأً لإبراهيم بن المدبر (ت٢٧٩هـ/٨٩٣م) وهي في الأصل لإبراهيم بن محمد الشيباني (ت ٢٩٨هـ/٩١٠م) ينظر: يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط

العربي، المورد مج ١٥/ع/١٩٨٦ان ص ١٣ هامش، ٤٤.

- رسـالة في الكتابة والخط، لابن ثوابة (ت ٢٧٧هـ/ ٨٩٠م).. وغيرها.

(٤١) ينظر نصها الكامل منشـوراً في هـلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً وانساناً واديباً، دار الشـؤون الثقافة العامة، (بغداد ١٩٩١)، ص ص ١١٤-١٢٦.

(٤٢) (أبو الحسين اسحق بن ابراهيم، ت ق ٣هـ/ق ٩م) صاحب (تحفة الوامق). ينظر: ابن النديم: المصدر السابق، ص ص ١٣-١٤.

(٤٣) ينظر: رسالة في الكتابة المنسوبة، نشرها خليل محمود عساكر في مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١/ج١/١٩٥٥، ص ص ١٢١-١٢٧.

(٤٤) ينظر: محمد مرتضى الحسـيني الزبيدي: حكمة الإشـراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السـلام هارون: نـوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

(٤٥) ينظر: الطيبي: المصدر السابق.

(٤٦) درمان: المرجع السابق، ص ٢٢.

(٤٧) تـرى بعض مصادر الخط المصرية أن الخط انتقل إلى العثمانيين مـن مصر وذلك عـن طريق سلسـلة: عبد الرحمـن الصائغ (رأس المدرسـة المصرية) ← حمد الله الأماسـي (رأس المدرسة العثمانية) ينظر: حفنـي ناصف: المرجـع السـابق، ص ١٠٤، وكذلك عفيفي: المرجع السابق، ص ٤٥٣.

(٤٨) تـكاد تنحصر معلومات مصادر الخط عن المرعشـي في أنه في أوائل شـيوخ حمد الله الأماسـي في الخط، في أول مرة أخذ الخط

على الأمشـــق وبخاصة اشـشـــق عبد الله الصيرفي وبقية الأســـاتذة الذين كانوا في وقته وعلى آثار الأقدمين. آخر ما شوهد له من خط مؤرخ بسنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩م. (ينظر: مســـتقيم زاده: المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠٠. حبيـــب: المصـــدر الســـابق، ص ١١١ - زيـــن الدين: المصور، ص ٣٣١).

لائحة المصادر والمراجع

- ابراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩) ط ١.

........................: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧).

- أحمد الإسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف ١٩١٦).

- أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- أحمد رضا (الشيخ): معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩).

- أحمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الاسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت).

- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣.

- اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧).

- إدهام محمد حنش (الدكتور): الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط١.

-.....................: الخــط العربي في الوثائق العثمانية، (عمان، دار المناهج، ١٩٩٨)، ط ١.

-.....................: الخط العربي واشكالية النقد الفني، (بغداد، دار الامراء للنشروالتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١.

-.....................: الخــط العربي في الموصل – ماضيه وحاضــره، ط١، مركز دراســات الموصل بجامعــة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص١١.

-.....................: الأنامــل والاثر، ســيرة فنية للخطاط هاشــم محمد البغدادي، منشــورات جمعية الخطاطــين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص٨.

- إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين، ط ٣، المكتبة الإسلامية، طهــران ١٩٦٧، (مصورة عن ط)، وكالة المعارف الجليلة، اســتانبول ١٩٥١، ص ٣١.

- الاميرأمين آل ناصر الدين: الرافد – معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١.

الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧).

- ابن باديس (المعز، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م): عمدة الكتاب وعدة ذوي الألبــاب، ت: عبد الســتار الحلوجي وعلي عبد المحســن زكي، مجلة معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧ ٧٥.

- باســم ذنون: من آفاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠،

- بـــدري محمد فهد (الدكتـــور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

- ابن البصيص (محمد بن موسى عن علي الشافعي، ق ٨ هـ): شرح قصيدة ابن البواب في علم صناعة الكتاب، تحقيق يوسف ذنون، المورد (مجلة تراثية فصيلة محكمة. بغداد)،٢٠٠١م، مج / ٢٩، ع / ١.

- البطليوســـي (ابن السيد، ت ٥٢١هـ/ ١١٢٧م): الاقتضاب في شرح أدب الكتـــاب، تحقيق: مصطفى الســـقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

- البغدادي (ابو القاســـم عبد الله بـــن عبد العزيز، ق ٣هـ / ق ٩م): كتـــاب الكتاب وصفة الدواة والقلـــم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢.

- ابوالبقـــاء الكفـــوي (ايوب بن موســـى، ت ١٠٩٤ هـــ / ١٦٨٣ م): الكليـــات، ت: الدكتورعدنان درويش ومحمد المصري، ط١، (دمشـــق، ١٩٧٤)، ط ١.

- بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتاباة العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني(الدكتور) وفردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤) .

- تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاســـلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).

- التهانـــوي (محمـــد علي الفاروقي، ت بعـــد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥ م): موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر، د. ت).

- التوحيدي (ابوحيان، ت ٤١٤ هـ /١٠٢٣م): رسالة في علم الكتابة،

تحقيق د. إبراهيم الكيلاني، (دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١).

- الجرجاني (ابو الحسن علي بن محمد، ت٨١٦ هـ / ١٤١٣م): التعريفات، تـ: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣).

- جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥

- جمعة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسى / البتراء يعود للعصر العباسي الأول، دراسات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والإجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩.

- جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والإجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١.

- إبن جني (أبو الفتح عثمان بن جني، ت ٣٩٢هـ / ١٠٠١م)، سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤هـ / ١٩٥٤م).

- الجهشياري (محمد بن عبدوس): الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة.

- جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٧).

- جورج مارسيه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط١، دمشق ١٩٦٨،

- حاجـي خليفـة (مصطفى بن عبد اللـه، ت ١٠٦٧هـ / ١١٦٦م): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت) ط (مصورة بالاوفسيت).

- حبيب: خط وخطاطان (بالتركية)، مطبعة أبو الضيا، القسطنطينية ١٣٠٦هـ.

- حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطـوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشـق، دار طلاس للدراسـات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط١.

- حسن الباشا (الدكتور): الفنون الاسـلامية والوظائف على الاثار الاسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج١.

- حسـين بن ياسـين بن محمـد الكاتب (من علماء القـرن الثامن الهجري/ الرابع عشـر الميلادي): لمحـة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

- حفنـي ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٠٦.

- ابـن الحفيد (سـيف الدين بـن يحيى التفتازانـي، ت ٩١٦هـ / ١٥١٠م): الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠).

- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨هـ /١٤٠٥م): المقدمة، تحقيق: د. على عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠.

- ابن خلف الكاتب (علي، ت بعد ٤٣٧هـ / ١٠٤٥م): مواد البيـان، ت: الدكتور حاتم صالـح الضـامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١ .

- الخوارزمي (محمد بن احمد الكاتب، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م): مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١.

- ابن درستويه (عبد الله بن جعفر، ت ٣٤٧هـ / ٩٥٨م): كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١.

- إبن دريد (محمد بن الحسن، ت ٣٢١ هـ/ ٩٣٠ م): جمهرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ).

- ديماند: الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، (القاهرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨)، ط ٢.

- الرازي (احمد بن محمد بن المختار، ت ٦٦٦ هـ/١٢٦٧م): رسالة في حروف العربية، تـ: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١ .

- الرازي (محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، ت ٦٦١ هـ / ١٢٦٢م): مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١.

- الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، ت + ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م): راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتورعبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠).

- رمزي البعلبكي: الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١).

- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م): حكمة

الاشـــراق الى كتاب الافاق، تـ: عبد الســـلام هـــارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامســـة، (القاهــرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤) ط ١.

- الزركشـــي (محمـــد بن عبـــد الله، ت ٧٩٤ هـــ / ١٣٨٣م): اعلام الساجد باحكام المساجد، تحقيق: الشيخ ابو الوفا مصطفى المراغي، (القاهرة ١٣٨٥ هـ).

- الزفتـــاوي (محمد بن احمد، ت ٨٠٦هـ / ١٤٠٣م): منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤.

- زكي محمد حسن (الدكتور): الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دارالرائد العربي، د. ت)، ط ١.

..............................: فنون الاســـلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د. ت).

- الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ١٩٧٩.

- ابن ساعد السنجاري (شمس الدين محمد بن ابراهيم، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): ارشـــاد القاصد الى اســـنى المقاصد، تـ: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢هـ) ط ١.

- الســـباعي: رسالة اليقين، مخطوط، نسخة مصورة، موجودة في مكتبتي.

- السجستاني (ابو بكر عبد الله بن سليمان بن الاشعث، ت ٣١٦هـ / ٩٢٨م): كتاب المصاحف، تحقيق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، قطر ١٩٩٥)، ط ١.

- سهيل انور: الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بأبن البواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سـامي، (بغـداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨).

- السـخاوي (شـمس الدين محمد بن عبد الرحمـن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣/ ١٨.

- سـعد الدين سـليمان بن محمد مسـتقيم زاده: رسـالة سلسـلة الخطاطين، نسـخة مصورة من مكتبة طوب قابي سـراي برقم ٧٢٥ y.y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

- سـهيلة ياسـين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧).

- سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.

- ....: الخـط العربـي، أصله وتطـوره. حلقة بحث الخط العربـي، (مصـر، المجلـس الأعلى لرعايـة الفنـون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- سـيد حسـين نصر: مباديء فن العمارة الاسـلامية والمشـكلات الحضرية المعاصـرة، في: مقالات في الفنون الاسـلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكرالاسلامي، د. ت).

- ابن السيد البطليوسي - الاقتضاب في شـرح أدب الكتـاب، تحقيق مصطفـى السـقا والدكتور حامـد عبدالحميد، ط٢، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد

- السـيوطي (جلال الدين، ت): تـاريخ الخلفاء، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ١٩٦٤.

- شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

- شعبان بن محمد الآثاري: العناية الربانية في الطريقة الشعبانية، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد) مج / ٨، ع / ٢، صيف ١٩٧٩، ص ٢٧٦.

- ابن شيت القرشي (عبد الرحيم بن علي، ت ٦٢٥ هـ /١٢٢٧): معالم الكتابة ومغانم الاصابة، تـ: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١.

- صفوان التل (الدكتور): تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠).

- صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي.. منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩).

- صلاح الدين شيرزاد (الدكتور): واقع الخط العربي في غياب النقد الفني،حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)،العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١.

- ....: الاسلوبية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢.

- الصولي (ابو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م): ادب الكتاب، تـ: محمد بهجة الاثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ) .

- طـاش كوبـري زادة (احمد بن مصطفـى، ت ٩٦٨ هـ/ ١٥٦٠ م): مفتاح السـعادة ومصباح السيادة، تـ: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت).

- الطيبي (محمد بن حسـن، ت ٩٠٨هـ / ١٥٠٢م): جامع محاسـن كتابـة الكتاب، تـ: الدكتور صلاح الديـن المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢).

- عاصم محمد رزق (الدكتـور): معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١ .

- عباس العزاوي: الخط ومشـاهير الخطاطـين في الوطن العربي، سومر، ج١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨.

- عباس العزاوي: الخط العربي في إيران، سومر (مجلة علمية تبحث في آثار العراق وتاريخه، وزارة الإعلام، بغداد)، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والعشرون، ١٩٦٩.

- عبد الرحمن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١ م): تحفـة اولي الالباب في صناعة الخط والكتاب، تـ: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤ .

- عبد الرحيم غالب: موسـوعة العمارة الإسـلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨.

- عبد السلام المسدي (الدكتور): قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤) .

- عبد العزيز الدالي (الدكتور): الخطاطة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

- عبد العزيز عبد الله محمد (الدكتور): (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

- عبد الله البستاني. الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٠.

- عبدالواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤.

- إبن عبد ربه (أحمد بن محمد، ت ٣٤٩ هـ / ٩٦٠م): العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢).

- عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة. القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣.

- عفيف البهنسي (الدكتور): معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢.

- علي القاسمي (الدكتور): مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١.

- غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١.

- الفارابي (ابو نصر محمد بن محمد، ت ٣٣٩هـ / ١٠٠٤م): احصاء العلوم، تـ: الدكتورعثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣.

- ابن الفوطي: مجمع الآداب في في معجم الالقاب، تحقيق مصطفى جواد، دمشق ١٩٦٧، ترجمة

- القاموس الجديد، (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط١.

- ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم، ت ٢٧٦هـ / ٨٨٩م): ادب الكتاب، تـ: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤ .

- القرطاجني (ابو الحسن حازم، ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م): منهاج البلغاء وسراج الادباء، تـ: محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢.

- القلقشندي (احمد بن علي، ت ٧٤٩هـ / ١٣٤٨م): صبح الاعشى في صناعة الانشا، تـ: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط١ .

- إبن كثير (عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي، ت ٧٧٤ هـ / ١٣٧٢م): فضائل القرآن، (المنار ١٣٤٨ هـ).

- مأمون لطفي الصقال: مبادىء الخط الكوفي التربيعي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤ .

- المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، تـ: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢ .

- الماوردي (ابو الحسن علي بن حبيب الماوردي البصري، ت ٤٥٠هـ / ١٠٥٨م): ادب الدنيا والدين، تـ: مصطفى السقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء، د. ت) .

- مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تـ: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١.

- محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨).

- محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق - بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١.

- محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص٦٦-٦٧.

- محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ط ١.

- محمد عبد القادر عبد الله: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).. محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص١٠٤.

- ابن محمد الكاتب (حسين بن ياسين،من علماء القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١.

- محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دار المغرب،١٩٧٧).

٤٢. محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام

(مجلة فكرية. بغداد)، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢.

- محمـد مرتضى الحسـيني الزبيـدي: حكمة الإشـراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون نوادر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

- محمد مؤنس: الميزان المألوف في وضع الكلمات والحروف، مطبعة المدارس الميرية، مصر ١٢٥٨هـ.

- محمـود شـكر الجبوري: المدرسـة البغدادية في الخـط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

- محيـي الدين سـيرين: صنعتنـا الخطية، (دمشـق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ط ١.

- إبـن المدبر (إبراهيـم، ت ٢٧٩هـ / ٨٩٣م): الرسـالة العذراء، تـ: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١).

- مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (اسـتانبول، مركـز الابحاث للتاريـخ والفنون والثقافة الاسـلامية، ١٩٩٠) ط ١.

- مصطفـى جواد (الدكتـور): المباحث اللغوية في العراق ومشـكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢.

- المعجم العربي الاساسي، (تونس، لاروس، ١٩٨٩).

- معجـم علم اللغة، اللسـان العربي (مجلة. مكتب تنسـيق التعريب فـي الوطن العربي. الريـاط)، ١٩٧٥،، مـج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم).

- معمر اولكر: فن الخط التركي، (استانبول ١٩٧٦).

- المقريــزي (تقي الدين احمد بن علــى، ت ٨٢١هـ /١٤١٨م): كتاب المواعــظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

- ابن منظور (ابوالفضل محمد بن مكرم، ت ٧١١هـ / ١٣١١م): لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥).

- الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩).

- ميشــال زكريا (الدكتور): الالسنية – علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١.

- ناجــي زين الديــن المصرف: بدائع الخط العربــي، (بغداد، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢)، ط ١.

- ....: مصــور الخــط العربي،(بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢.

- ناصــر الدين أســد (الدكتور): مصادر الشــعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦.

- ابن النديم (محمد بن اســحق، ت ٣٨٥هـ / ٩٩٥م): الفهرســت، تـ رضا – تجــدد، (طهران ١٩٧١)

- نصــار محمــد منصور: الإجازة في فن الخــط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠.

- نوري حمودي القيســي: مدرســة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ع٤/١٩٨٦.

- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ن ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٣م): نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

- الهروي (مير علي، ت٩٥١هـ/١٥٤٤م): مداد الخطوط (مخطوط). عـرض الدكتور حسـين علي محفـوظ: الخط العربي فـي المكتبة الشرقية، المورد، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، مج٢٩، ع١.

- ابوهـلال العسـكري (ت ٢٥٩ هـ / ٨٧٢ م): ديـوان المعانـي، تـ: الدكتوركرنكو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشـرة مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٢هـ).

- ....: الاوائـــل، (بيروت، دارالكتب العلمية، ١٩٨٧) ط١.

- ....: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

- هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانساناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١ .

- هوداس: محاولة في الخـط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣.

- الهيتـي (عبد بن علـي، ت ٨٩١ هـ / ١٤٨٦ م): العمـدة، تـ: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

- ابن وهب الكاتب (ابو الحسـين اسـحاق بن ابراهيم، ت ٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م): البرهان في وجوه البيان، تـ: الدكتوراحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط١.

- وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دارالشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١،ج١.

- ....: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س١، ع١/١٩٨٢.

- يحيى عبابنة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠).

- يوسف احمد: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

- يوسف ذنون: قديم وجديد في اصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع.

- ....: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥).

- ....: فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي، المجلة العربية للثقافة (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس)، ع ١، آذار ١٩٨٢.

- ....: منظور نشأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)،٢٠٠١، ع ٣، س ١.

- ....: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ ١٢+، س ٢٤ / ١٩٩٨،

- ....: الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع /

١٦١ - نيسان ١٩٧٢.

-..................: نظـــرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤.

-..................: خلاصة تجربـــة وملتقى ذكريات، حروف عربية (مجلـــة تعنى بشـــؤون الخط العربـــي. دبي)، العدد الثالث، الســـنة الأولى، نيسـان ٢٠٠١، ص٢٩.

- يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢).

- Ibnulemin Mahmud Kemal: Son Hattatlar, Istanbul ١٩٥٥

D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty

Dublin ١٩٥٥,p ٢٤

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, .Uni. Of Michigan, New York, ١٩٦٨, Vol.٤, pp. ٢٣٢ – ٢٤٨

M. Uger derman: Turk Yazi San,atinda icazetnamelar ve teklid .(yazilar (Ankara, ١٩٧٠

Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١

.Sevket Rado: TURK HATTATLARI, Istanbul ١٩٨٤

Schimmel (Anne Marie): Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٠٠)

الأشـكال

شكل رقم (١): أ ـ أوصــــــــــاف الخطـــــوط الهـــندســيـــة lines المــكـــونــة لأشـــــكــــال الحـــــروف الخطية العــربية.

ب ـ محـــاكاة أشـــكال الحـــروف لأوضاع الإنســـان في السكون والحركة.

شكل رقم (٢): أســماء وأوصاف أشكال الحروف الخطية وصورها المتنوعة.

شكل رقم (٣): صفحتان من مرقعة (الأقلام الستة).

شكل رقم (٤): لوحة جامعة لخمسة عشر من أنواع الخط العربي.

شكل رقم (٥): القطعة: إحـــدى أنواع العمل الفني في الخط العربي (النص الخطي).

شكل رقم (٦ أ – ب): بعــض من أدوات الخط وآلات الخطاطين.

شكل رقم (٧): أنموذج للخــط الكوفي، كتبه محمد عبد القادر.

شـــكل رقم (٨): الخـــط العربــي (الكـوفـي + المغــربي) حســـب إبن وحشية.

شكل رقم (٩): صورة لإحدى نسخ (المصحف الإمـام).

شكل رقم (١٠): خط الطومـار.

شكل رقم (١١): صفحتان من مصحف بخط ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (١٢): يعـد (المـعقـلي / الكتـابـة بالطـوب على العـمـائر) بـداية المصـطلح الـفنـي فـي الخط الكوفي.

شكل رقم (١٣): الكوفي البسيط / مشق المصاحف الأولى.

شكل رقم (١٤): الكوفـي المزخرف (المفرغ من المهاد الزخـرفي + المهـاد الزخـرفي).

شكل رقم (١٥): الضفر في الخط الكوفي / المضفور.

شكل رقم (١٦): الكوفي المربع.

شكل رقم (١٧): (البديع) إسم أطلقه البعض على الكوفي المشرقي.

شكل رقم (١٨): الكوفي القيرواني.

شكل رقم (١٩): صفحتان من مصحف (الحاضنـة).

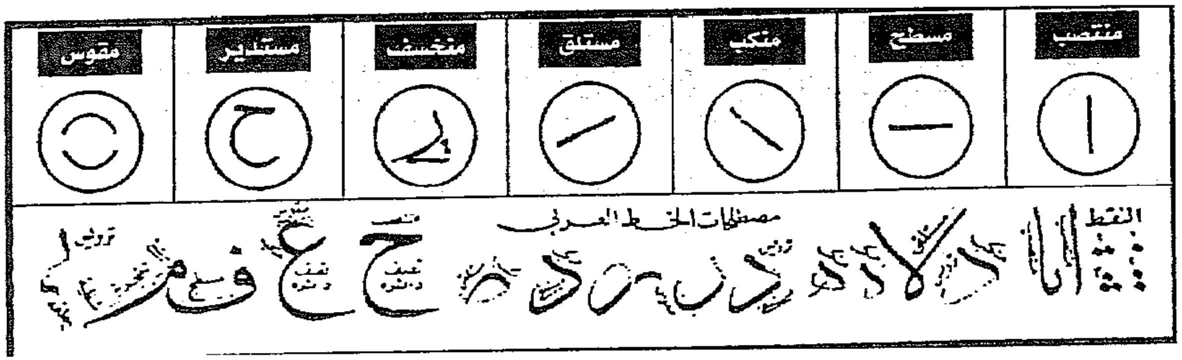
شكل رقم (٢٠): خط النسـخ.

شكل رقم (٢١): دائرة الألف أساس التناسب في فن الخط العربي.

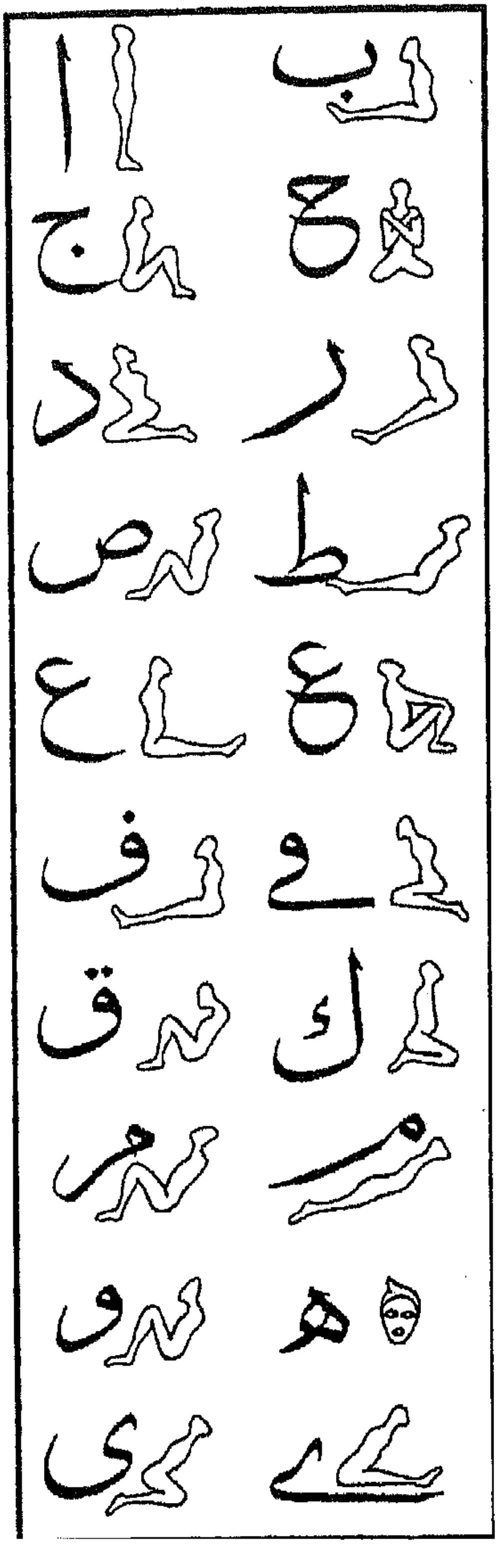
شكل رقم (٢٢): خـط عبـدالله الصيـرفـي أحـد تلامـذة ياقوت المستعصمي.

شكل رقم (٢٣): التوقيع (الإمضـاء الفني) علامة الأهلية (الإجازة) عند الخطاطين.

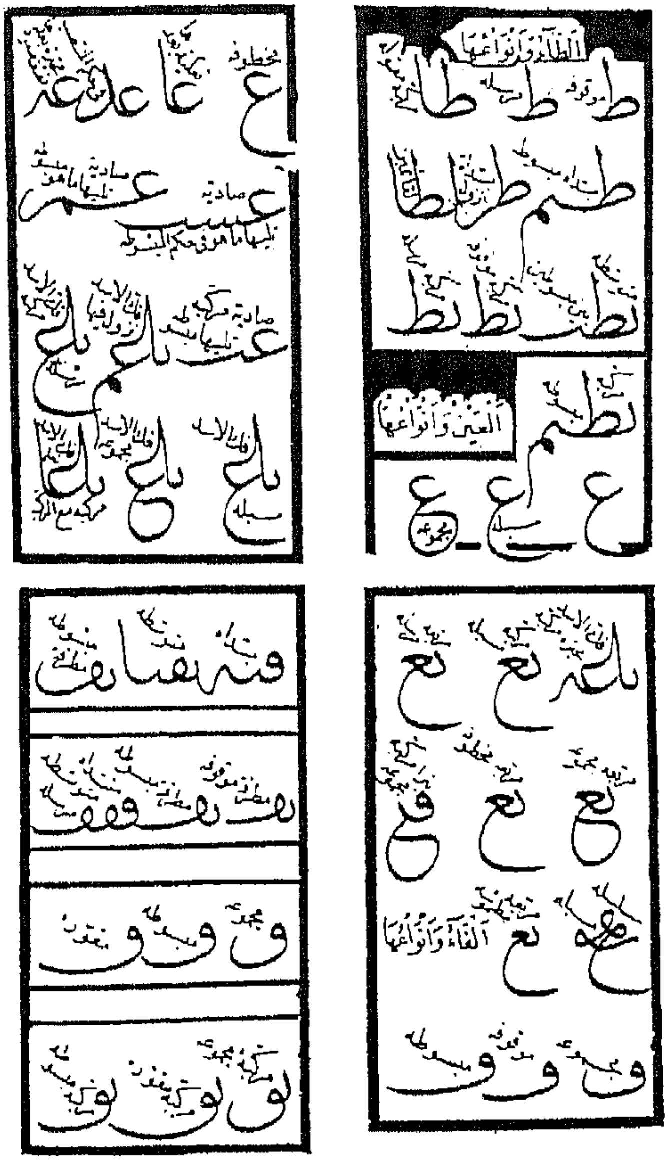
شكل رقم (٢٤): يعـد خـط التـعـليـق الـعـلامـة


منتصب
مسطح
منكب
مستلق
منخسف
مستدير
مقوس
مصطلحات الخط العربي

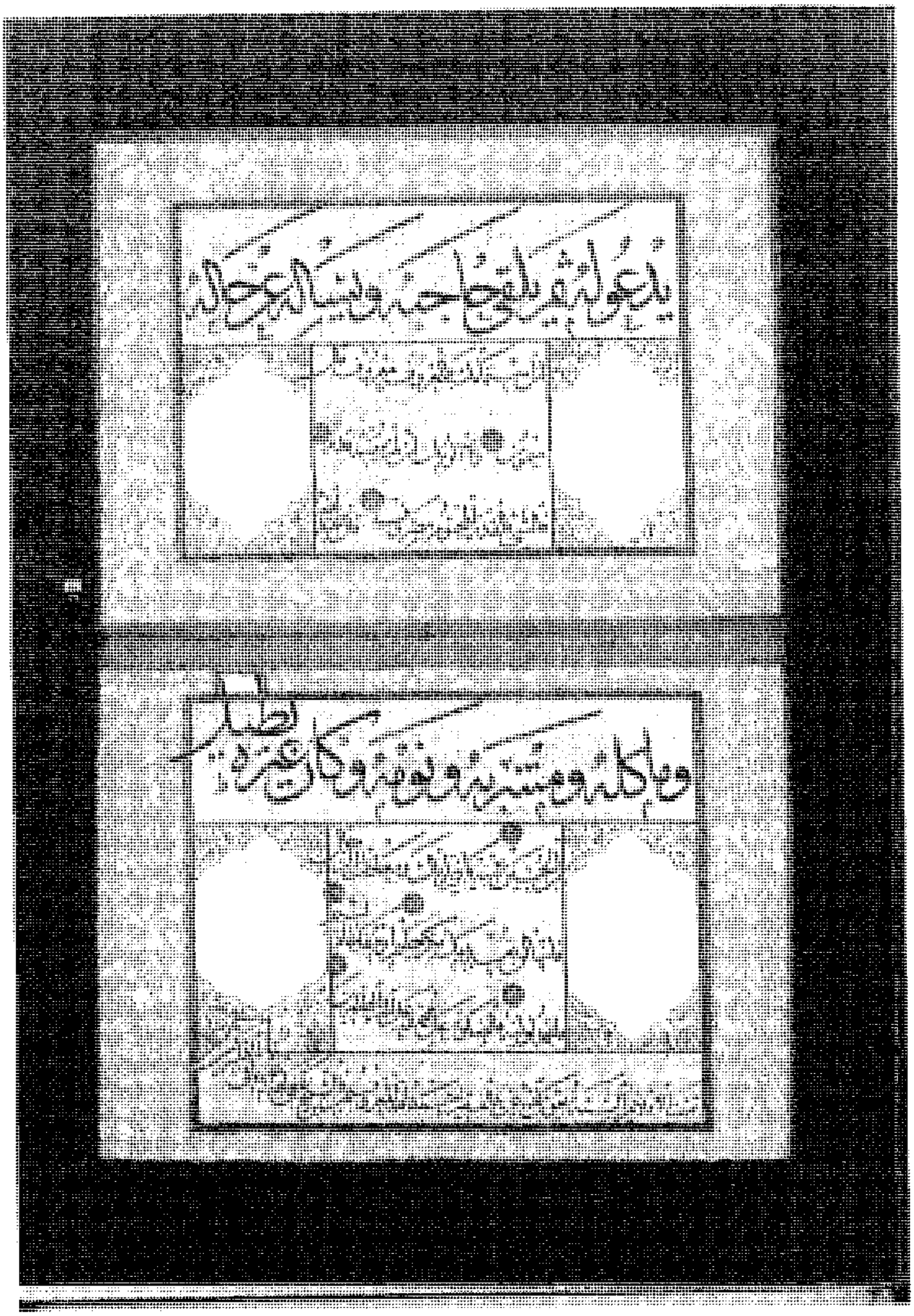
الشكل رقم (١ - أ)



الشكل رقم (١ - ب)



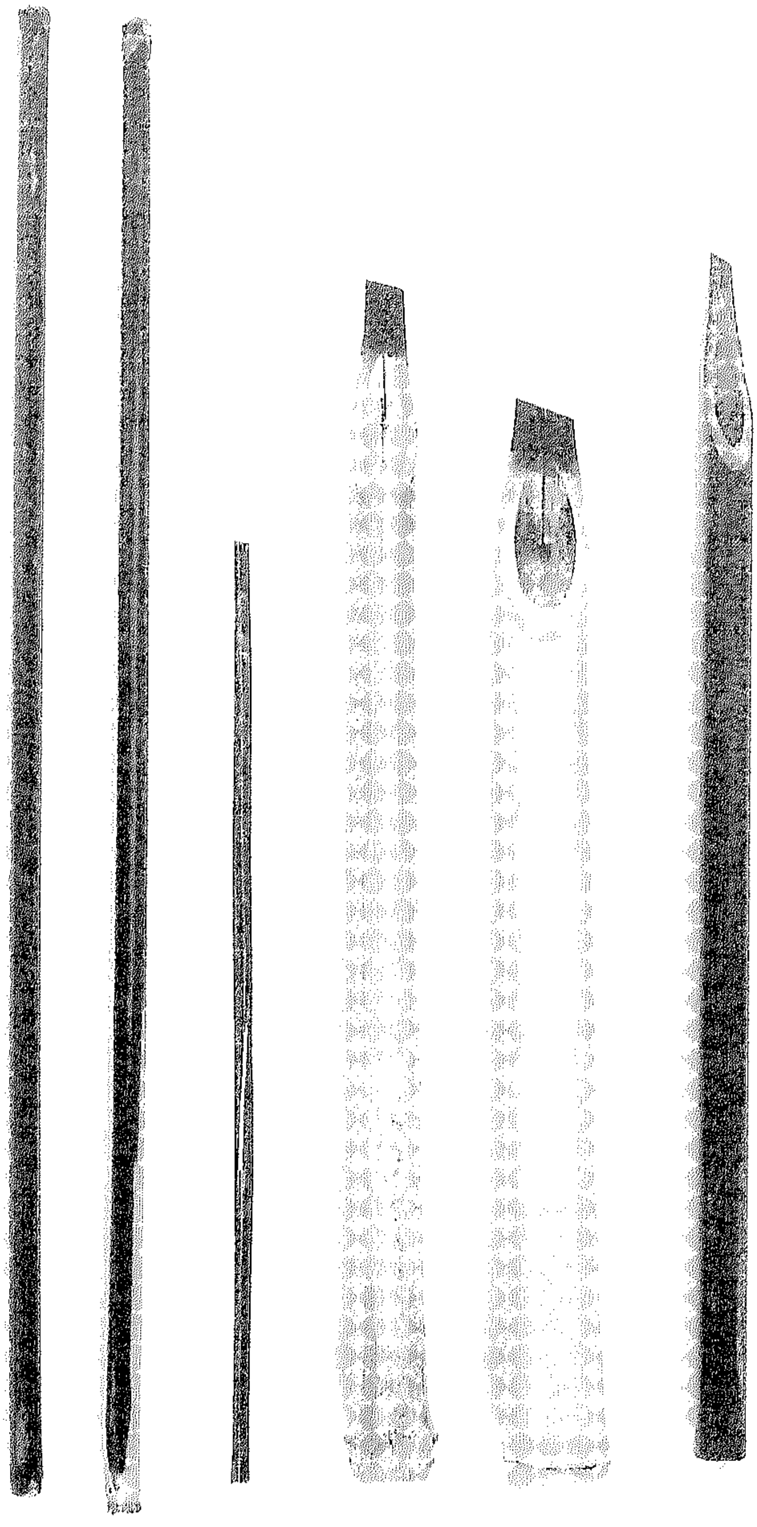
الشكل رقم (٢)



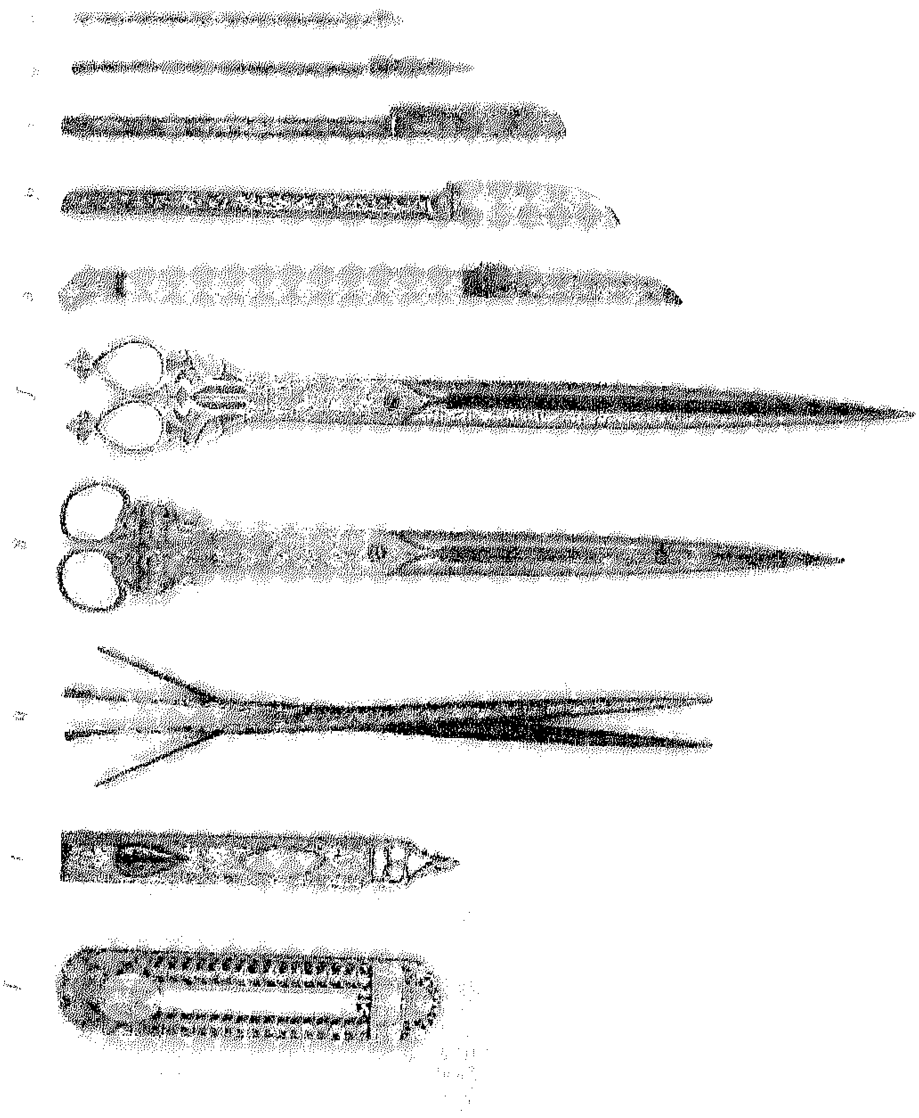
الشكل رقم (٣)

الشكل رقم (٤)

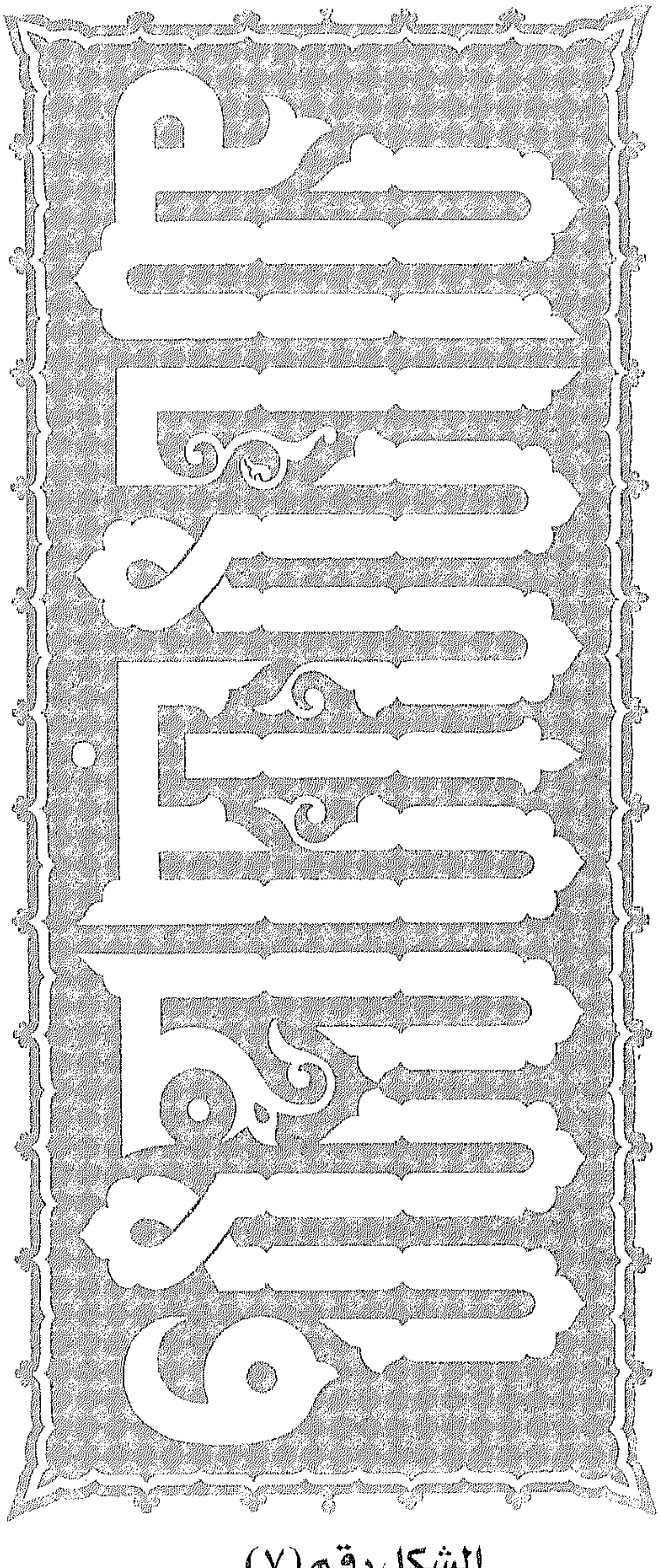
الشكل رقم (٥)



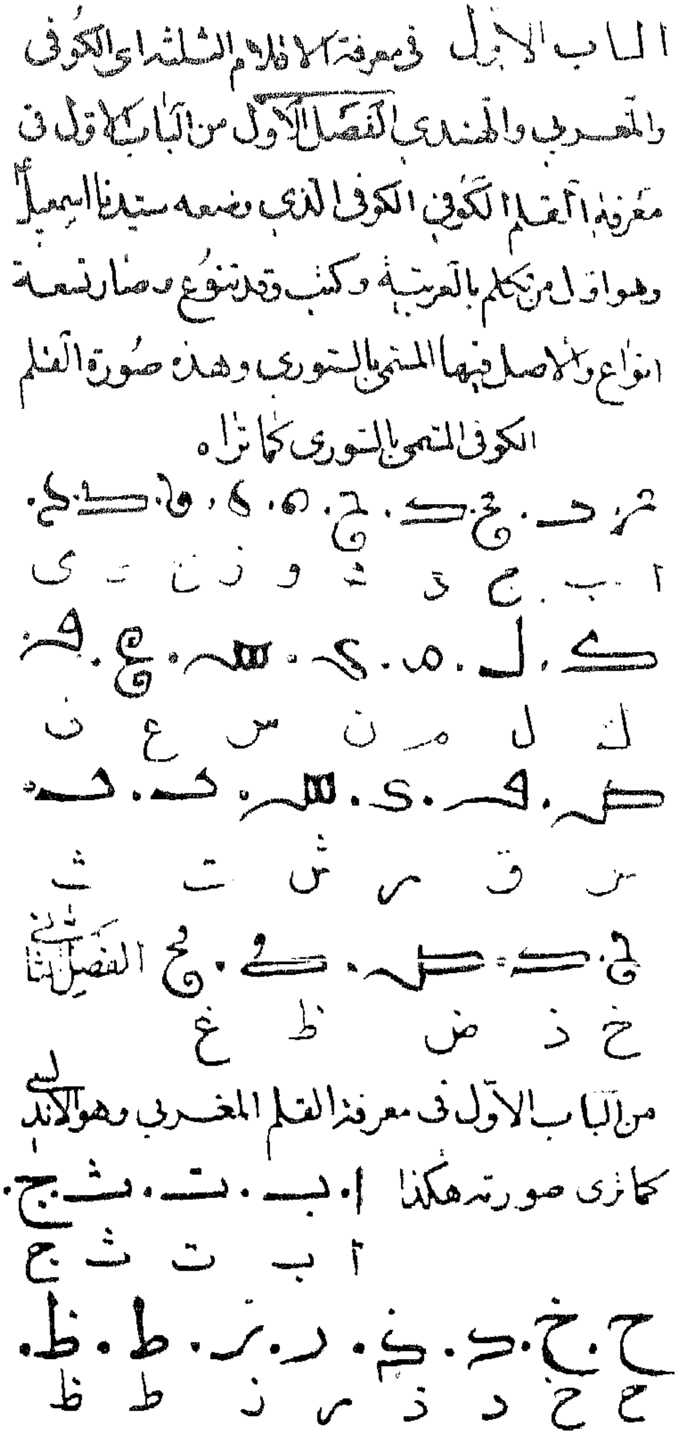
الشكل رقم (٦ - أ)



الشكل رقم (٦ - ب)

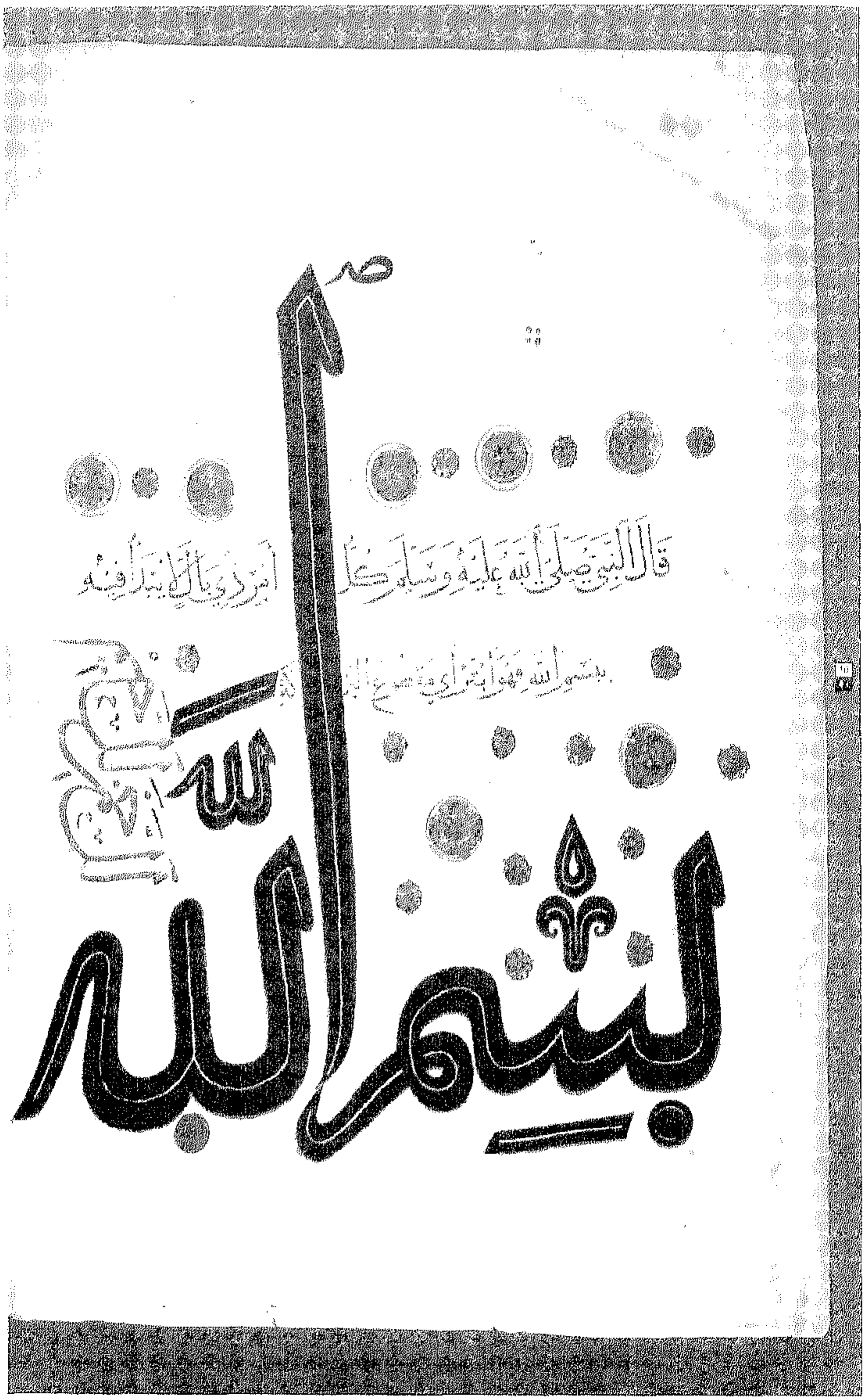


الشكل رقم (٧)

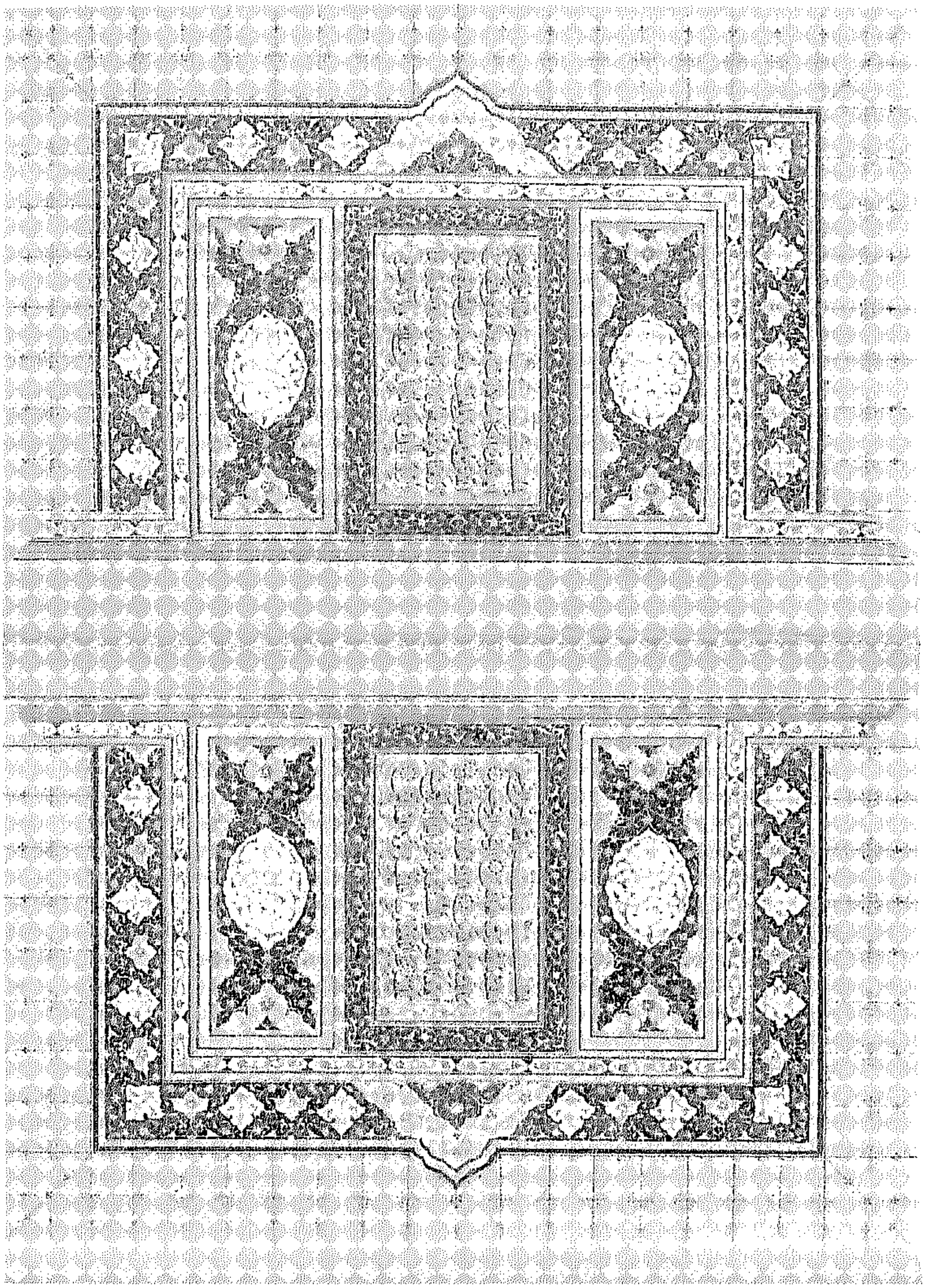

الباب الأول في معرفة الأقلام الثلاثة أي الكوفي
والمغربي والهندي الفصل الأول من الباب الأول في
معرفة القلم الكوفي الكوفي الذي وضعه سيدنا إسماعيل
وهو أول من تكلم بالعربية وكتب وقد تنوع وصار تسعة
أنواع والأصل فيها المسمى بالتوري وهذه صورة القلم
الكوفي المسمى بالتوري كما تراه
ا ب ج د ه و ز ح ط ي
ك ل م ن س ع ف
ص ق ر ش ت ث
الفصل الثاني
خ ذ ض ظ غ
من الباب الأول في معرفة القلم المغربي وهو الأندلسي
كما ترى صورته هكذا ا ب ت ث ج
ا ب ت ث ج
ح خ د ذ ر ز ط ظ

الشكل رقم (٨)

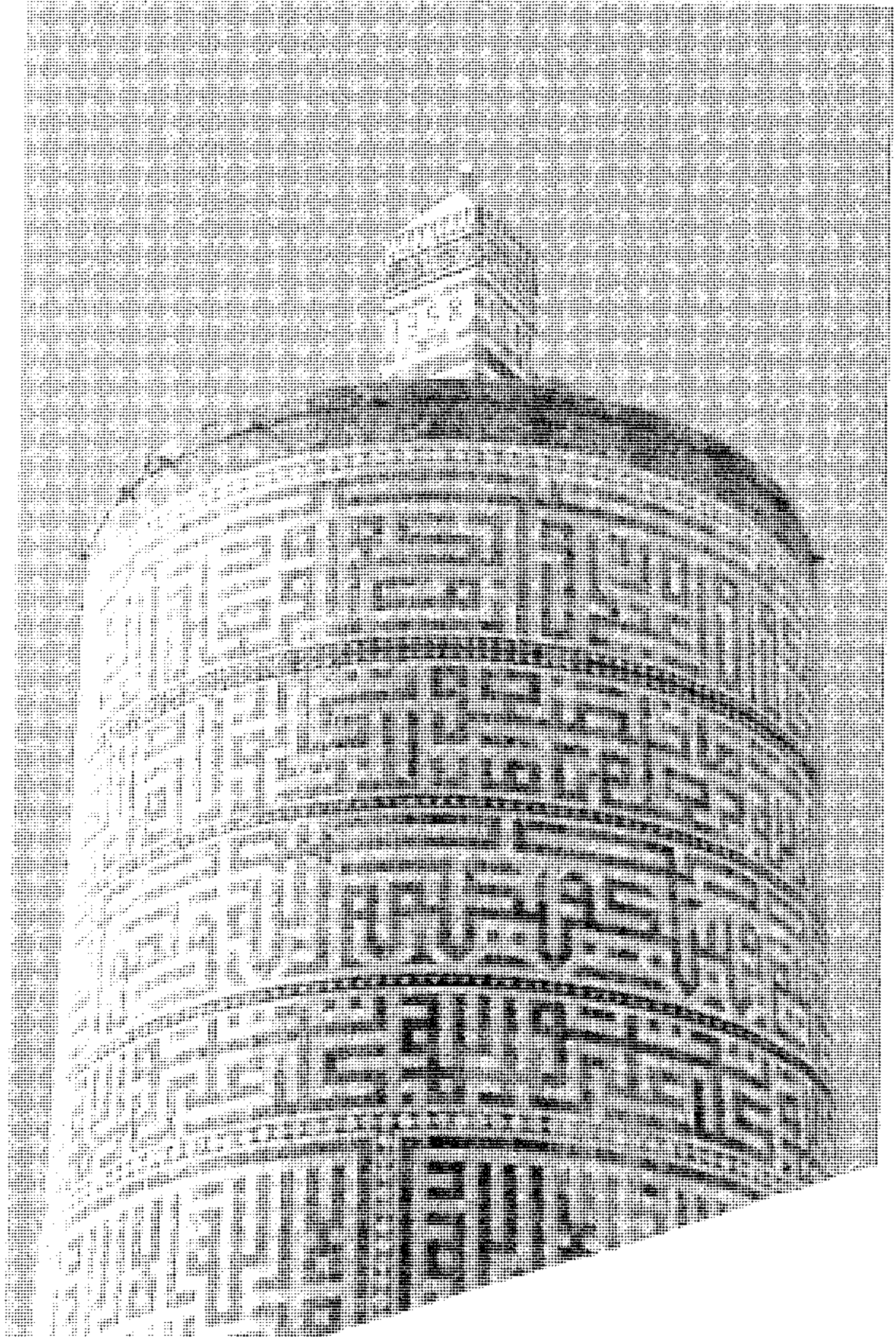
الشكل رقم (٩)



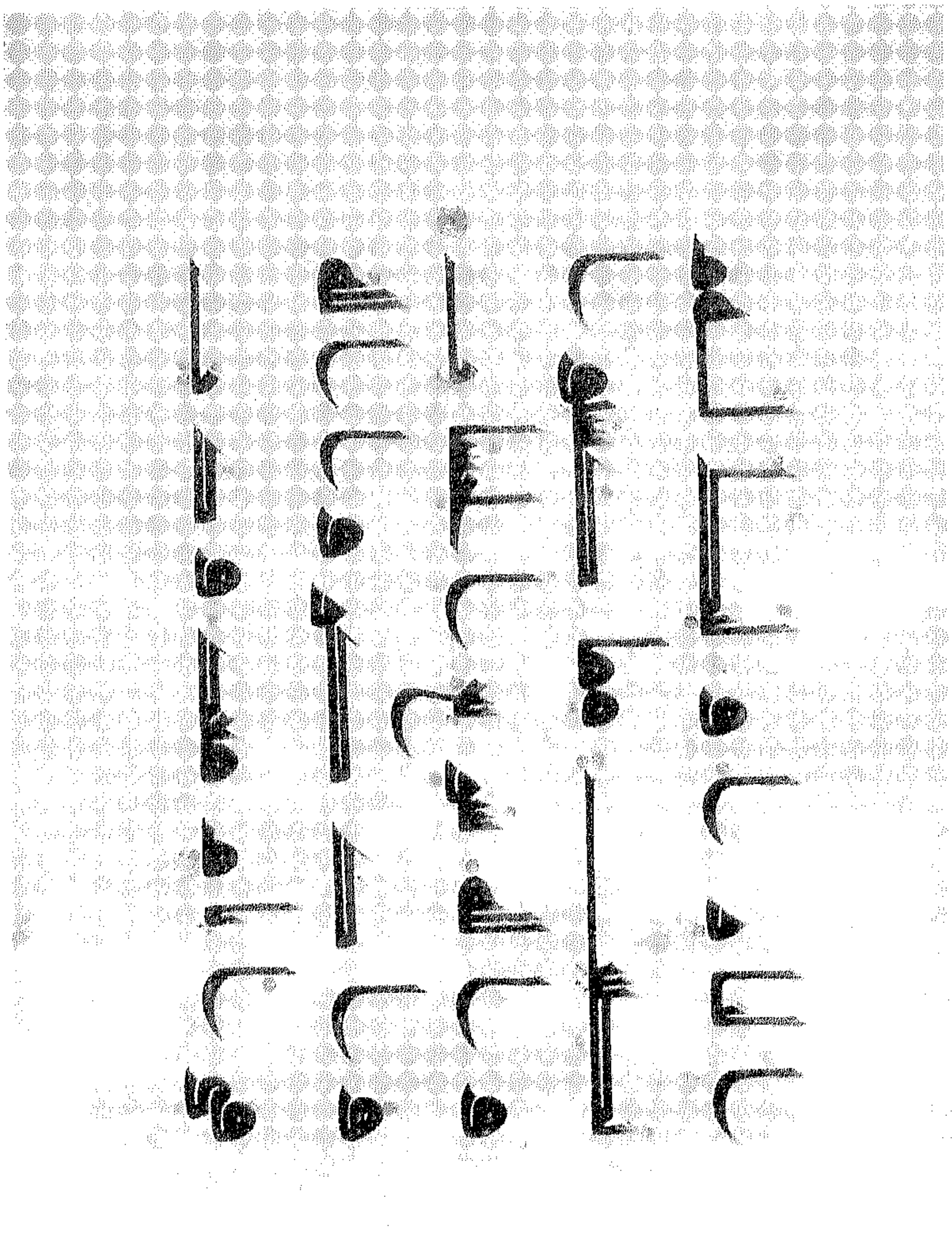
الشكل رقم (١٠)



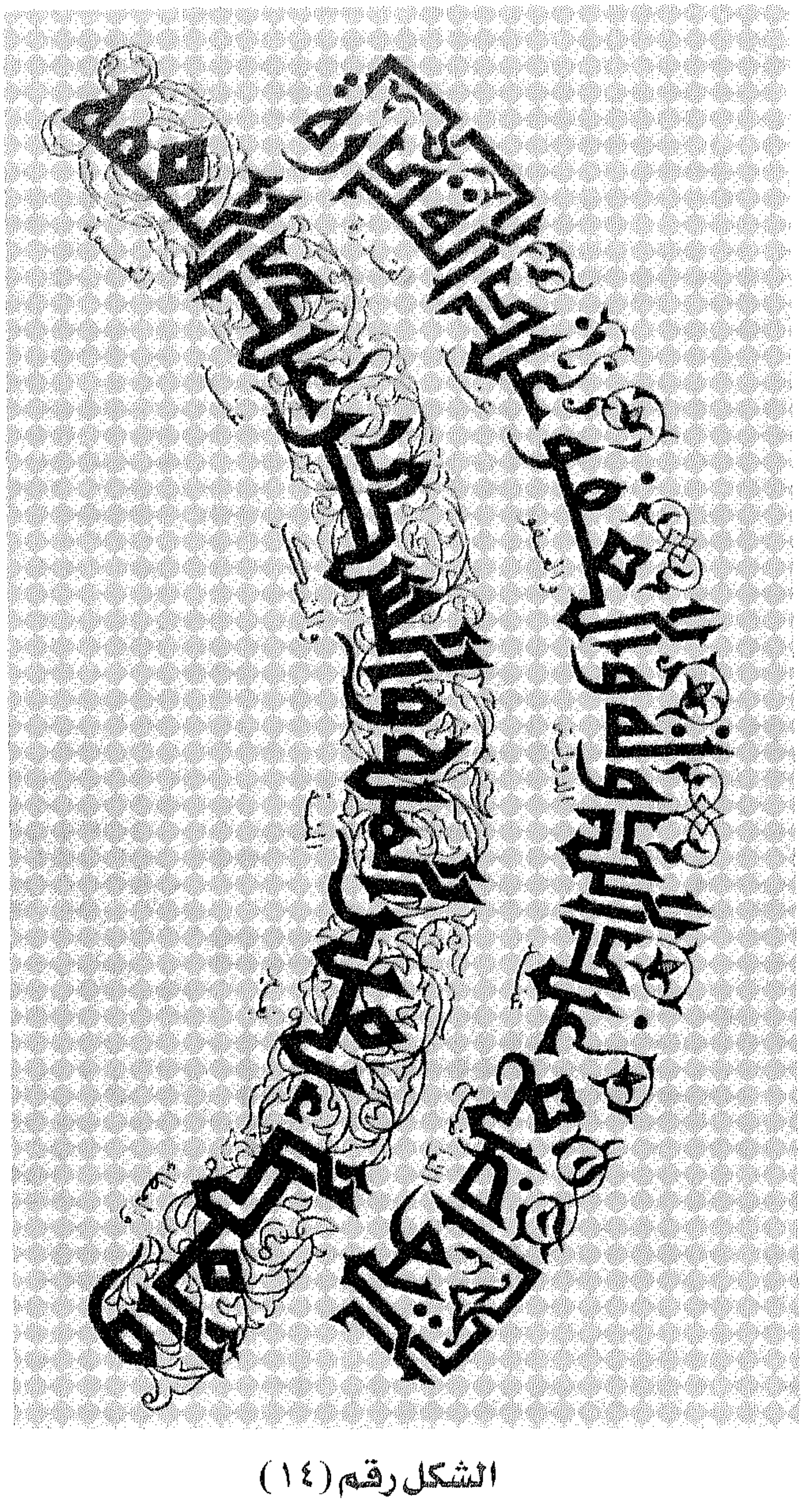
الشكل رقم (١١)



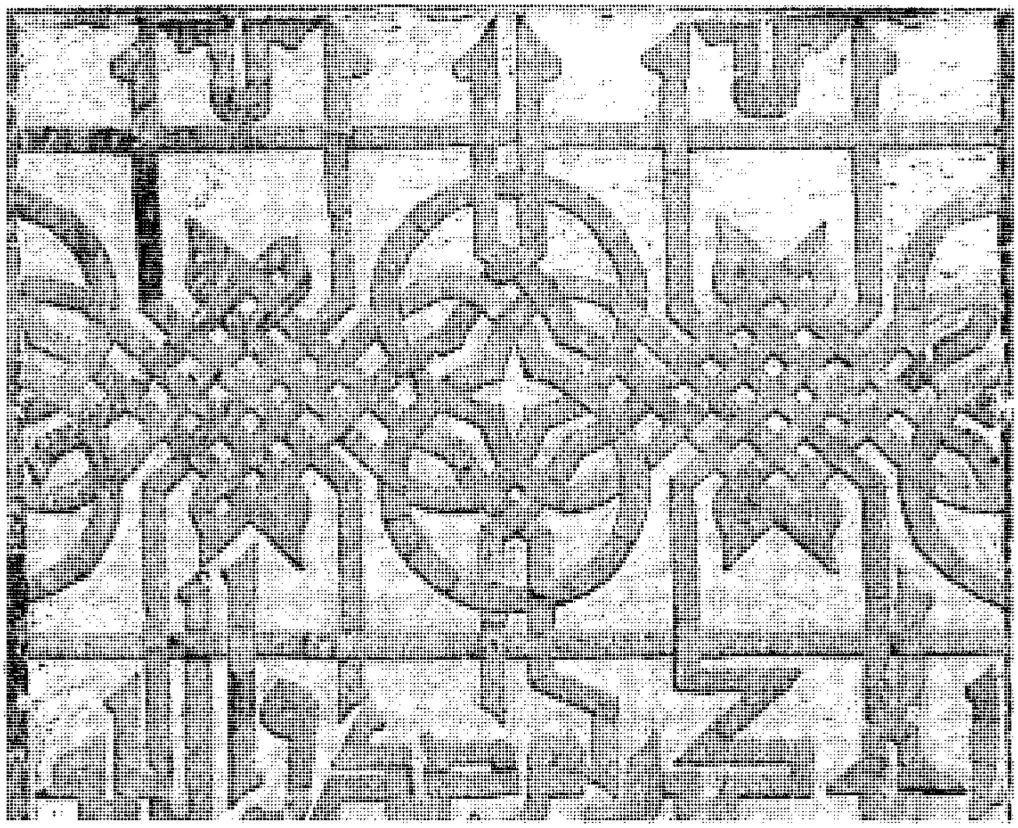
الشكل رقم (١٢)



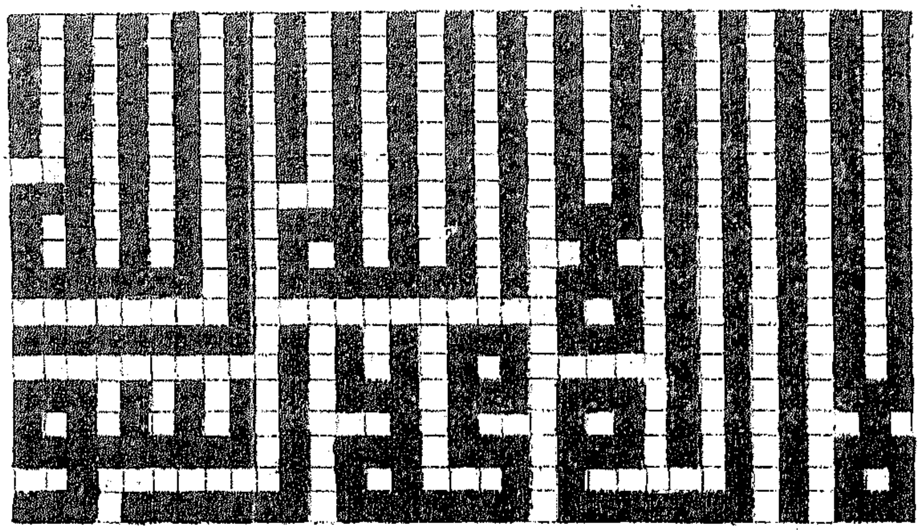
الشكل رقم (١٣)

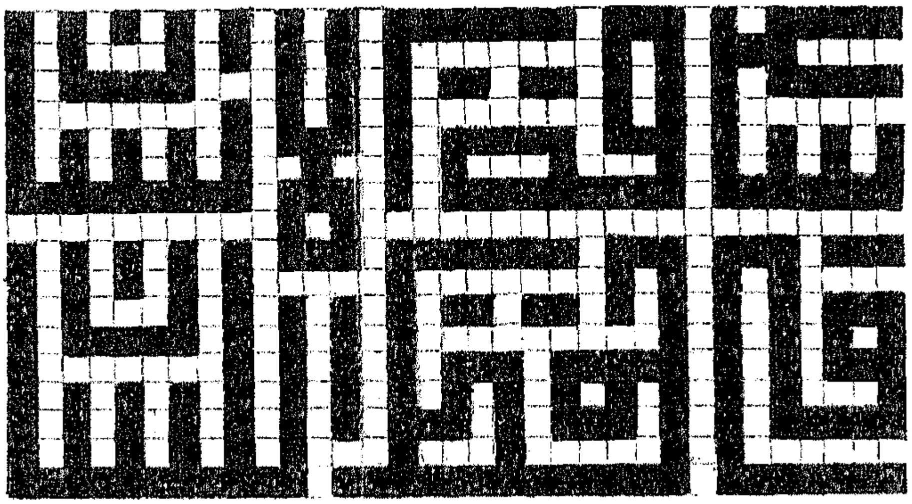


الشكل رقم (١٤)

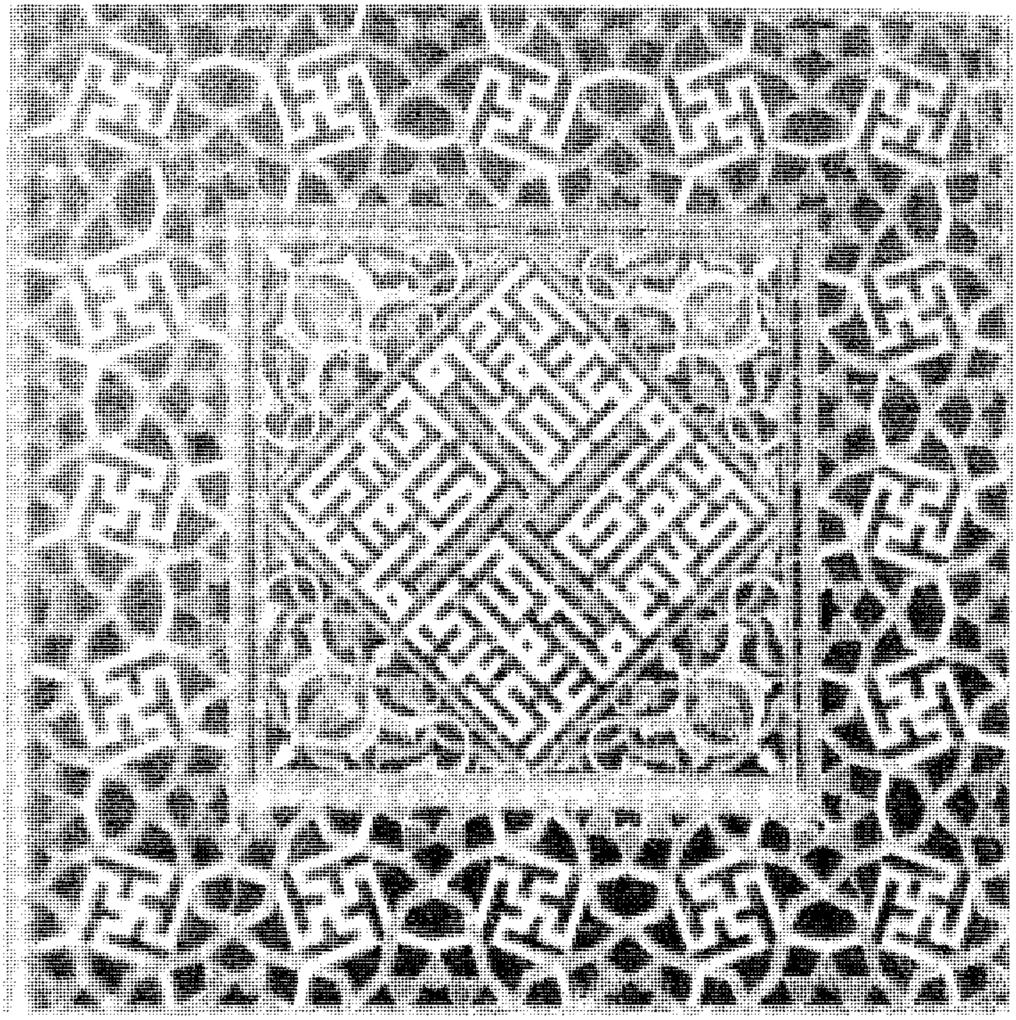


الشكل رقم (١٥)

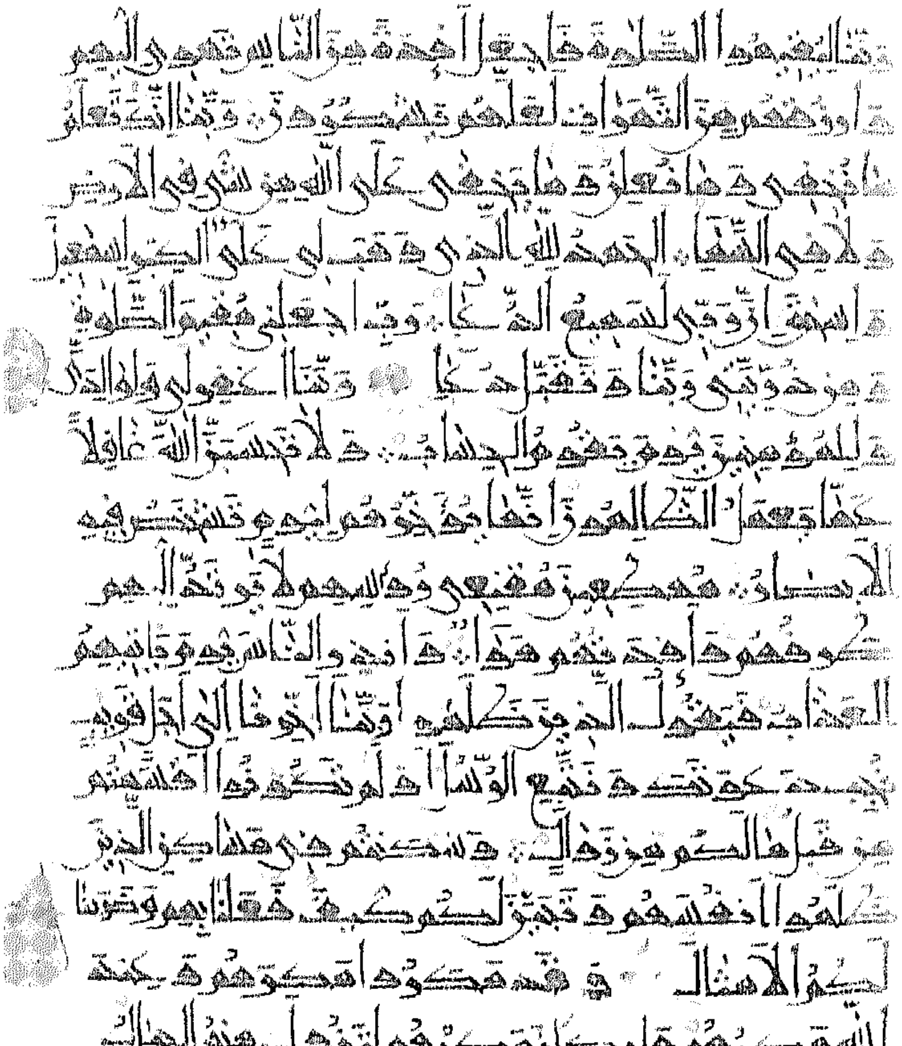




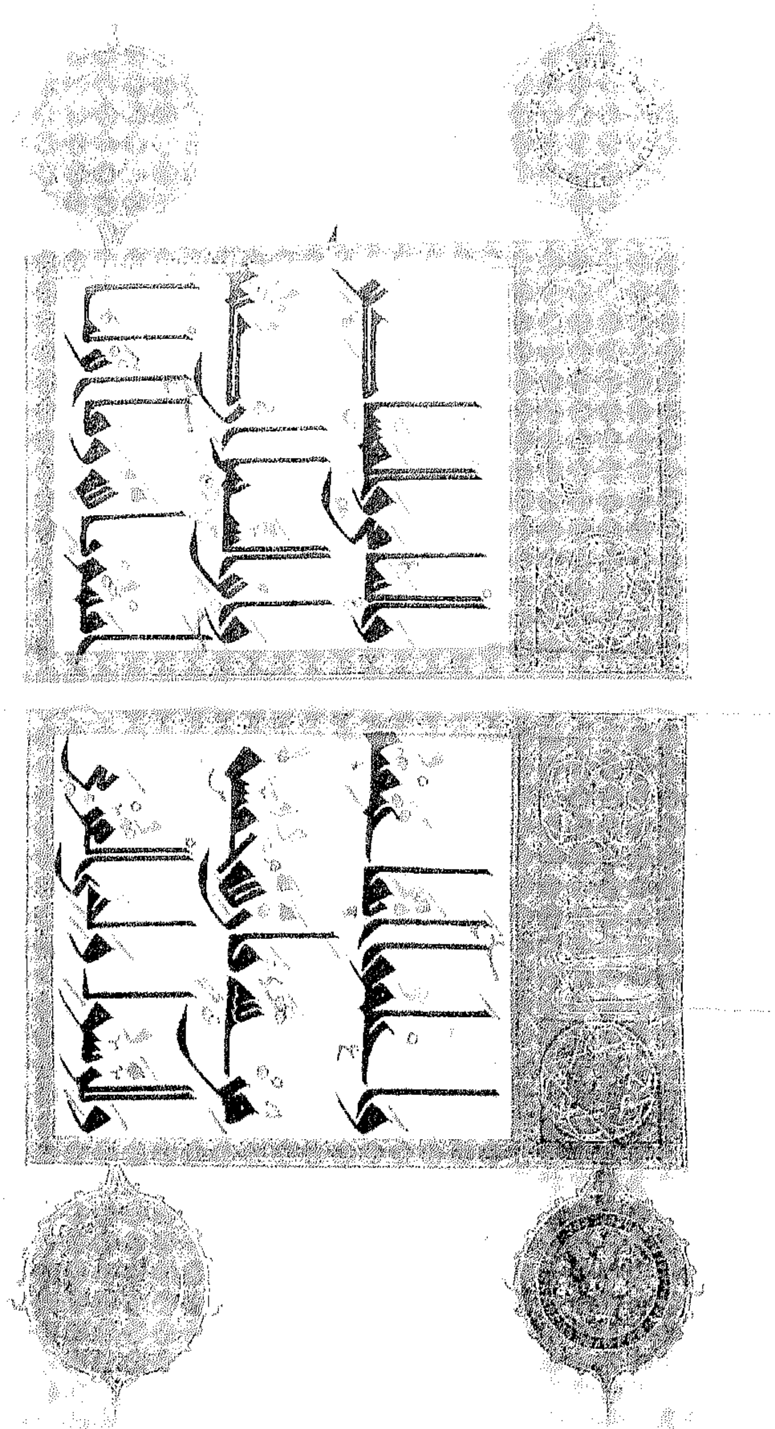
الشكل رقم (١٦ - أ)



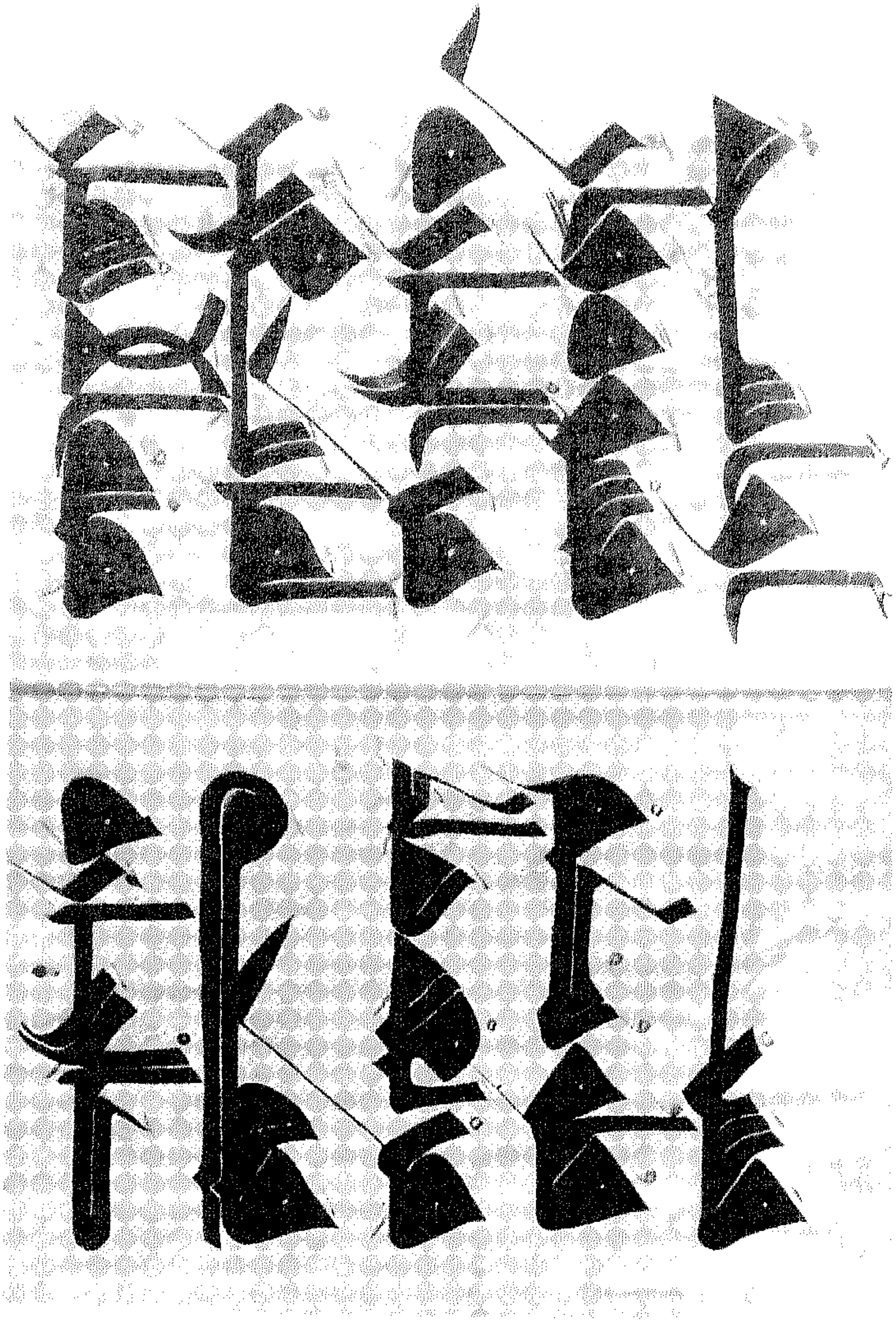
الشكل رقم (١٦ - ب)



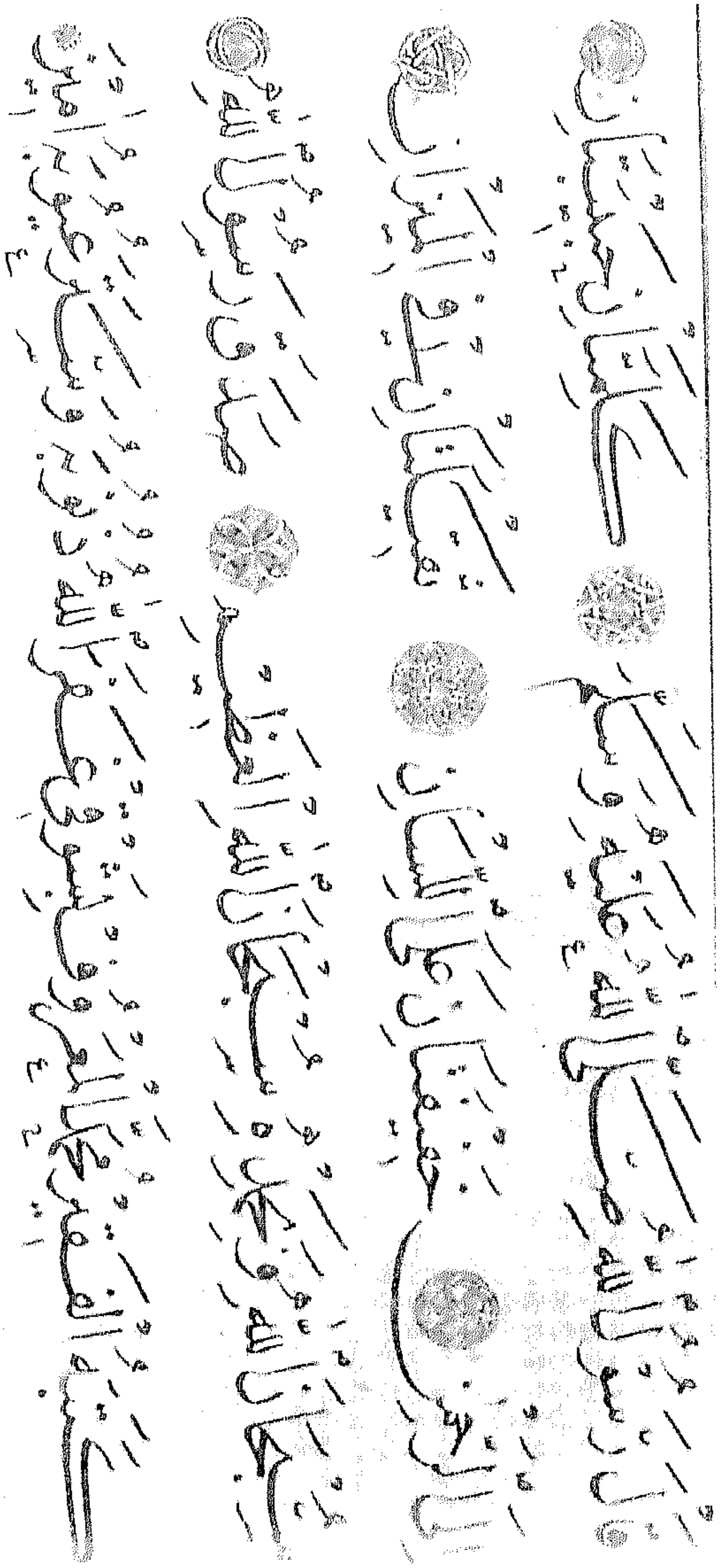
الشكل رقم (١٧)



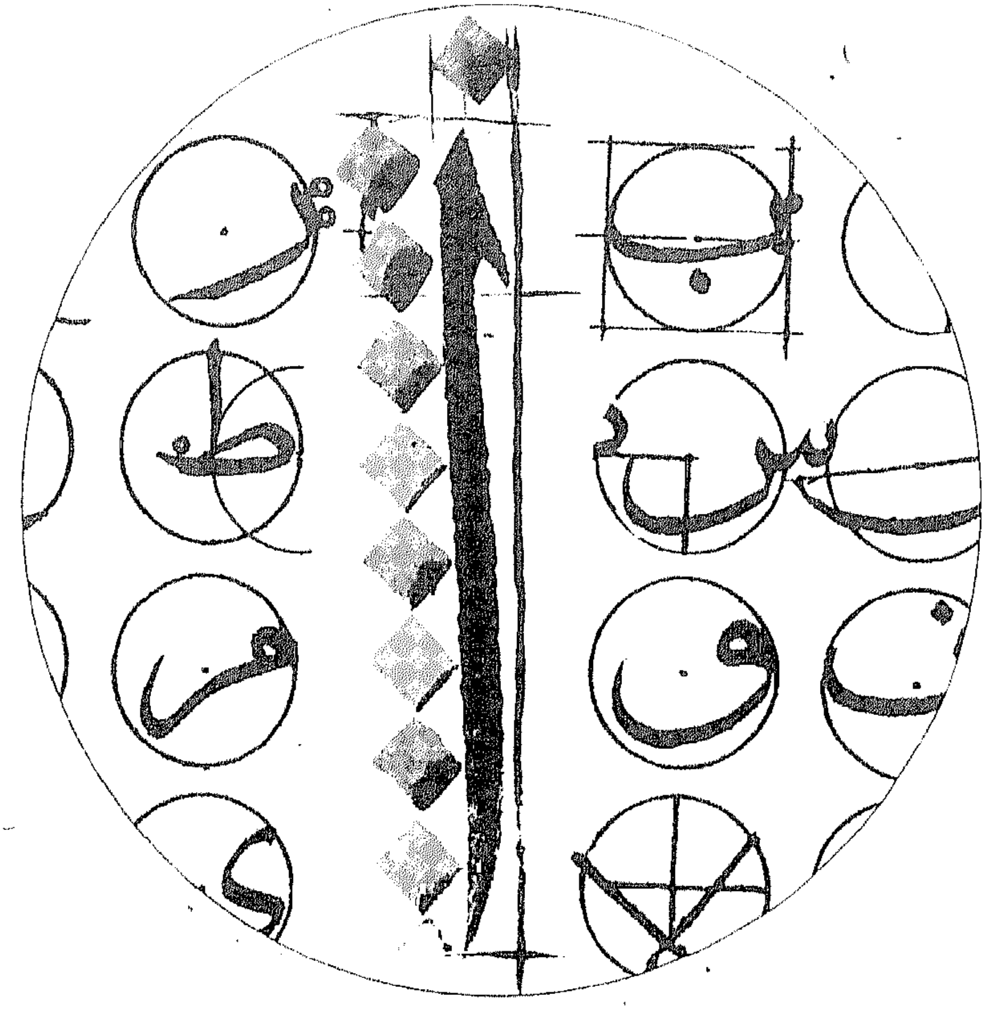
الشكل رقم (١٨)



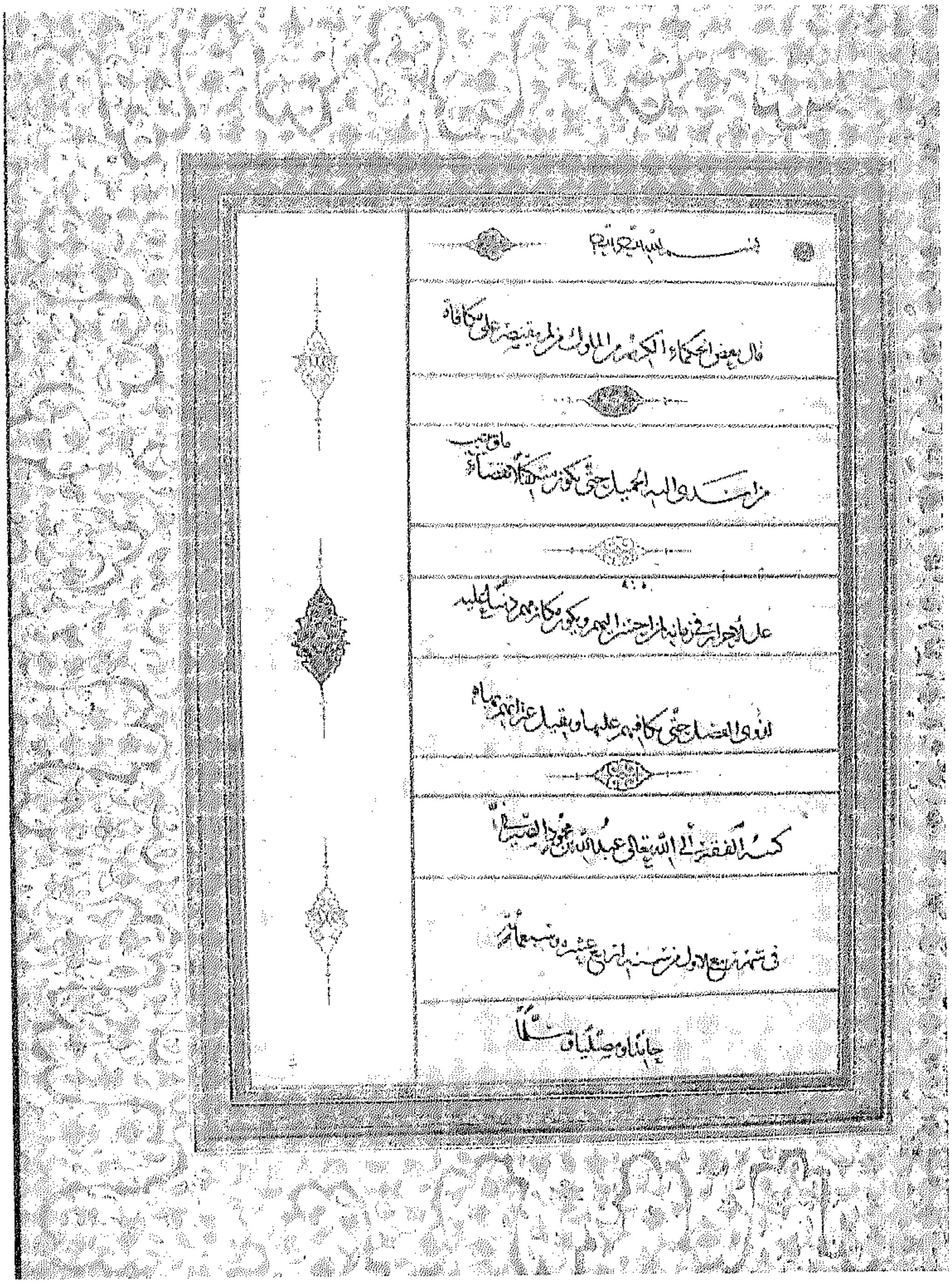
الشكل رقم (١٩)



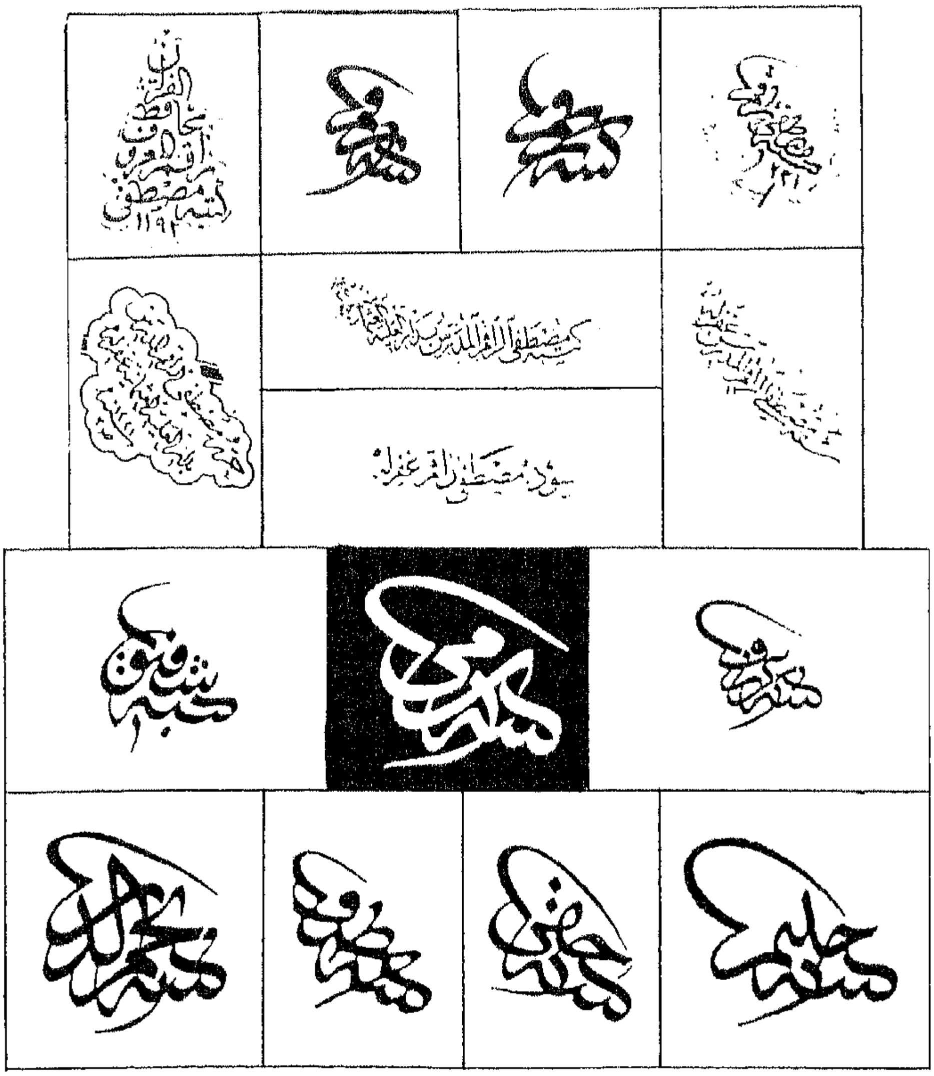
الشكل رقم (٢٠)



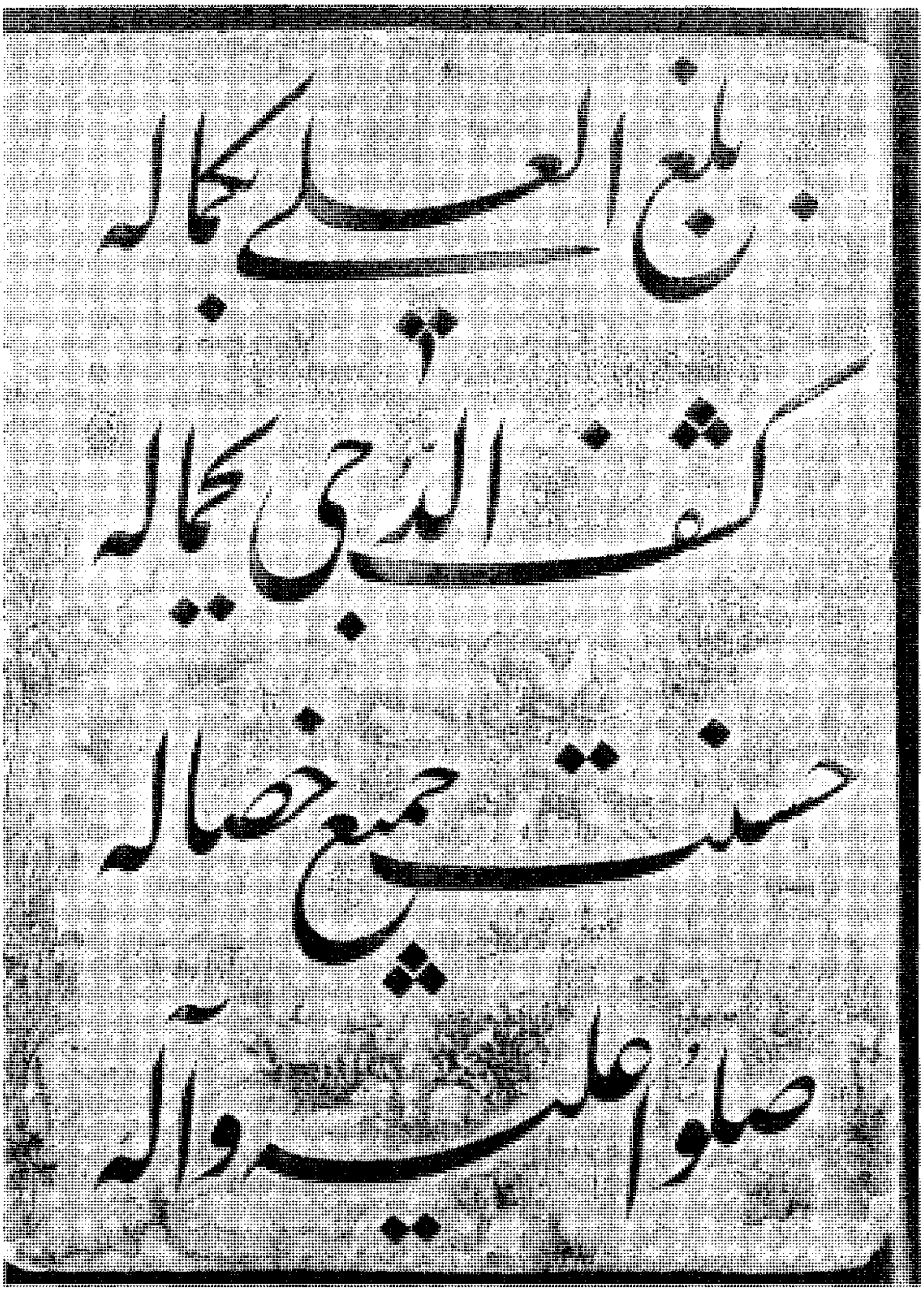
الشكل رقم (٢١)



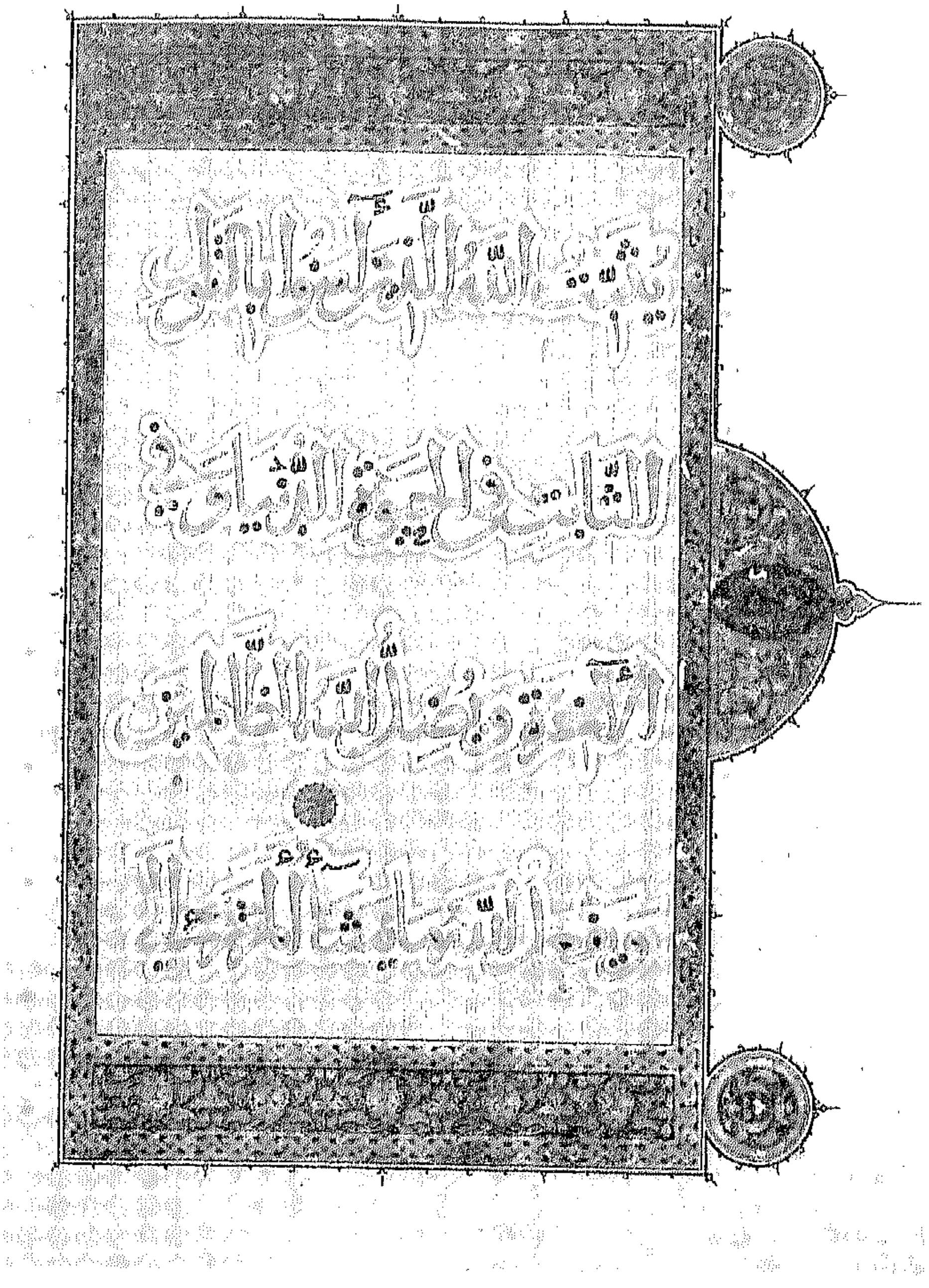
الشكل رقم (٢٢)



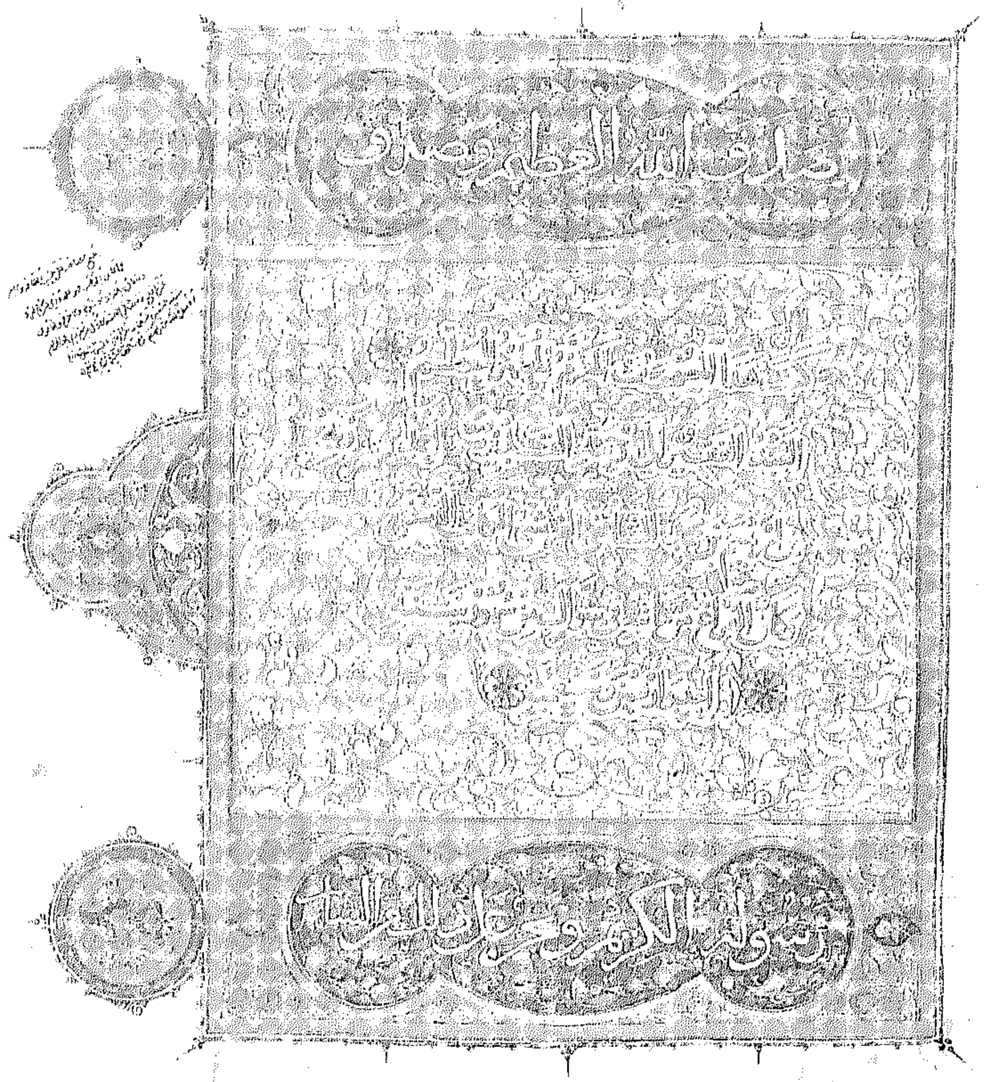
الشكل رقم (٢٣)


بلغ العلى بكماله
كشف الدجى بجماله
حسنت جميع خصاله
صلوا عليه وآله

الشكل رقم (٢٤)



الشكل رقم (٢٥)



الشكل رقم (٢٦)

وأورثناها بني إسرائيل فأتبعوهم
مشرقين فلما تراءا الجمعان قال
أصحاب موسى إنا لمدركون
قال كلا إن معي ربي سيهدين
فأوحينا إلى موسى أن اضرب
بعصاك البحر فانفلق فكان
كل فرق كالطود العظيم

الشكل رقم (٢٧)

الشكل رقم (٢٨)

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

نهـر متعـدد.. متجـدد

هـذا الكتـاب

وإذا كانت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحسب بعض هؤلاء المصنفين، في علم أدوات كتابة الخط، و علم قوانين كتابة الخط، وعلم تحسين أشكال الحروف ، وعلم كيفية توليد الخطوط عن أصولها ، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلم خط العروض، وعلم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رسم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرها.. فإن ما تجب الإشارة إليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإسلامية قد عنيت أيضا، وبشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية فنية تنطلق من (حقيقة الخط) الممثلة في كونه صورة أو شكلا ، وتهدف إلى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ «علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه».

وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية